

Aristóteles

Poética

Traducción
Ángel J. Cappelletti
Pensamiento
Filosófico
Monte Ávila Editores
Latinoamericana

A diferencia de Platón, quien esboza una metafísica de la belleza y analiza la función del arte en el ámbito de la sociedad, Aristóteles medita sobre el arte poética, es decir, sobre el saber que guía la producción de la obra bella en el medio del lenguaje. Su atención se dirige, principalmente, hacia la estructura y las características de la obra poética misma, sobre todo de la tragedia.

Junto con temas de Platón y de Horacio, así como de la retórica antigua, la Poética de Aristóteles se convirtió desde el Renacimiento en el punto de partida de las especulaciones estéticas, en especial de la tendencia clasicista, que predominó hasta la segunda mitad del siglo XVIII. Tanto por el valor intrínseco de su aportación al análisis de la obra de arte, como por el influjo que ha ejercido en la formación de la estética de la edad moderna, esta Poética de Aristóteles sigue siendo hoy en día una obra esencial.

El traductor, Ángel J. Cappelletti, ha añadido al texto aristotélico una introducción sobre sus principales temas y características, así como un extenso cuerpo de notas que aclaran la Poética en sus diversos aspectos.

Ángel J. Cappelletti

Doctor en Filosofía en la Universidad de Buenos Aires, ha sido profesor en diversas universidades de Argentina, Uruguay y Venezuela. Es autor de numerosas obras sobre temas de la filosofía antigua y medieval, así como del socialismo anarquista. Ha traducido también obras del griego, del latín y algunas lenguas modernas.

Pensamiento Filosófico

Poética

Director de la colección Pensamiento Filosófico
Profesor Alberto Rosales

Aristóteles
Poética

Introducción, traducción del griego y notas
Ángel J. Cappelletti

Monte Ávila Editores Latinoamericana

1ª edición, 1991
3ª edición, 1998

Título original del griego clásico
Poetike

Este libro ha sido parcialmente financiado por el CONICIT
a través de la Sociedad Venezolana de Filosofía.

© Monte Ávila Editores Latinoamericana, C.A., 1990
Apartado postal 70712, Caracas 1070, Venezuela.
ISBN: 980-01-0110-1
Telf.: (58-2) 265.60.20 Telefax: (58-2) 263.85.08
E-mail:maelca@Telcel.net.ve
<http://www.monteavila.com>
Diseño de colección: Claudia Leal
Realización de portada: Henry Mendoza
Fotocomposición y paginación: La Galera de Artes Gráficas

Impreso en Venezuela
Printed in Venezuela

INTRODUCCION

I

EL CONCEPTO DEL ARTE

EN EL LIBRO I DE LA Metafísica (980 b 26-982 a 3) estudia Aristóteles desde una perspectiva lógica los momentos del proceso cognoscitivo que en los libros II y III del tratado *Del alma* analiza desde un punto de vista psicológico. Puesto que, para él, conocimiento y realidad son parcialmente coextensivos y puesto que la realidad constituye una pluralidad jerárquica, los momentos del proceso cognoscitivo resultan necesariamente grados del conocimiento. Hay así una escala, en la cual cada peldaño supone el inferior (Anal. post. 1001 a 1-8); y, en cierto sentido, una evolución, en la cual cada momento implica el anterior y lo supera (Cfr. Thomas Aquinas, In Anal. post. lect. 20, n, 11-13). En el mencionado pasaje de la Metafísica esos momentos y grados del conocimiento son seis: 1) sensación, 2) memoria, 3) experiencia, 4) concepto universal, 5) arte y 6) ciencia.

1. La sensación (αἴσθησις) es una suerte de movimiento cualitativo o alteración (ἀλλοίωσις) del alma, gracias a la cual el sujeto asimila la forma sensible del objeto sin asimilar su materia (De anima 416 b 33-34). Por medio de la sensación el alma se hace, en cierto modo, todas las cosas (anima fit quodammodo omnia). Queda claro así que ella consiste ante todo en un «ser movido» (κινεῖσθαι) y en un «padecer» (πάσχειν) (De anima 415 b 24; Physica 244 b 2-245 a 11). Todos los animales por naturaleza están dotados de sensación (por lo menos de alguna clase, aunque no necesariamente de los cinco sentidos). No en todos, sin embargo, la sensación engendra la memoria (Metaph. 980 a 27-29).

2. La memoria (μνήμη), a la cual el filósofo dedica uno de los Parva Naturalia (De memoria et reminiscencia), es uno de los sentidos internos (o uno de los aspectos del sentido interno), que consiste en la capacidad de reproducir las imágenes (φαντάσματα), no de un modo atemporal (que en tal caso sería fantasía), sino con referencia al tiempo pasado. Con la memoria se vincula el aprendizaje. Pero no todos los animales dotados de memoria pueden

aprender, aunque todos ellos sean más prudentes (φρονιμώτερα) que los demás (como es el caso de las abejas). Son capaces de aprender los que, además de memoria, tienen el sentido del oído (Metaph. 980 b 1) (aseveración que nadie se atreve a sostener hoy, aun habiéndose comprobado que la privación de dicho sentido contribuye mucho más al subdesarrollo mental que la ceguera).

3. La experiencia (ἐμπειρία) nace de la memoria. Una acumulación de recuerdos de una misma cosa produce en el hombre (y también en muchas especies de animales) un elemental pero firme saber de esa cosa particular. La experiencia es una especie de consolidación de los recuerdos a través de relaciones asociativas espacio-temporales. Estos tres primeros momentos o grados del conocimiento son comunes al hombre y a los animales, aunque muchos animales no tengan memoria ni experiencia ni siquiera todos los sentidos que el hombre posee. Puede decirse que hasta aquí se extiende el ámbito del conocimiento sensorial. Su más alta manifestación es la vasta y sólida experiencia que caracteriza a algunas especies zoológicas, cuyos monumentos e instituciones no ignora el estagirita. Después de la experiencia hay un salto: se produce un cambio cualitativo, que está dado por la abstracción y la generación del concepto universal (ἕκ παρὰ πολλά). Aunque ya con la imagen reproducida por la memoria (y la fantasía) y con la experiencia hay una estabilización y una unificación de los dispersos y variables datos sensoriales, aquí se logra la definitiva estabilidad y unidad que sólo pueden situarse, para Aristóteles, en el ámbito del entendimiento (νοῦς) y mediante la acción creadora o «poética» de éste (νοῦς ποιητικός). No es casual que este salto fundamental que constituye al hombre en su ser específico y funda el reino del espíritu, se produzca por obra de una facultad trascendente, diferente del cuerpo y del alma, identificable inclusive con el Acto Puro, a la que se caracteriza como «artista» o «poeta» (ποιητικός). Pero de esto no trata Aristóteles en el libro I de la Metafísica sino en el III De anima (y también en el I, 408 b 18-25, y en el De generatione animalium) y, dando por supuesta la actividad «poética» del Nous, pasa al grado siguiente superior.

4. El arte (τέχνη) surge cuando, a partir de muchas experiencias (ἐκ πολλῶν τῆς ἐμπειρίας ἐννοημάτων), se produce un concepto universal único de las cosas semejantes (μία καθόλου γένηται περὶ τῶν ὁμοίων ὑπόληψις) (Metaph. 981 a 5-7). Así como de muchas sensaciones comparadas en la memoria nace la experiencia, así de muchas experiencias unificadas por el entendimiento nace el arte. La experiencia, por más amplia que sea, no trasciende nunca lo singular: un «experto» curandero sabe que tal remedio curó tal enfermedad a fulano, a mengano y a una serie de individuos. El arte versa sobre lo universal: un «médico» (esto es, el que posee el arte de la medicina) sabe que

tal remedio cura tal enfermedad a tal clase de individuos (a los flemáticos, por ejemplo, a los biliosos, o a los que tienen fiebre).

Aristóteles subraya la aparente similitud entre la experiencia y el arte (y la ciencia). Ella se debe a que arte y ciencia nacen, como se ha visto, de la experiencia (Metaph. 981 a 1-3). Ya en el Gorgias (448 C) de Platón, decía Polo —y Aristóteles no lo olvida— que la experiencia produce el arte.

*Más aún, en la práctica, la experiencia parece ser superior al arte, pues los «expertos» suelen acertar más que los «artistas», cuando éstos, poseedores de la ciencia y de los conceptos universales, carecen de suficiente experiencia (aunque es claro que quien domina un arte siempre tiene un mínimo de experiencia, en cuanto el concepto universal no nace sino de ella). La razón de tal superioridad es que el arte versa siempre sobre acciones y producciones y éstas son siempre, de por sí, singulares. Mientras el arte, como tal, se refiere a lo universal, la experiencia se ocupa de lo singular. El arte médico no cura al hombre [en su universalidad] sino a este hombre individual. Un médico con mucha teoría pero con escasa experiencia se equivoca, por eso, muchas veces. Pero esta superioridad práctica no comporta, para Aristóteles, una superioridad epistemológica. Si atendemos al saber en sí mismo (o sea, si hablamos en términos absolutos), el arte está sin duda por encima de la experiencia, y los «artistas» son más sabios que los «expertos» (los médicos son más sabios que los curanderos, aunque éstos acierten a veces allí donde ellos fracasan). Los «artistas», en efecto, conocen la causa (y esto es lo esencial para Aristóteles); mientras los expertos la ignoran. El médico —podríamos decir— vincula causalmente (como causa y efecto) el remedio y la curación, mientras el curandero los vincula sólo fácticamente (como fenómenos que se suceden en el tiempo: *post hoc, non propter hoc*). Guía del médico es la causalidad; guía del curandero, la casualidad (que acaba por generar la experiencia). Los «expertos» tienen el «que» de las cosas; los artistas, el «por qué». Quienes poseen experiencia saben que las cosas son (no qué son), es decir, conocen su existencia, no su esencia, y, menos aún, su causa. Aristóteles llega a comparar (y con ello demuestra su prejuicio de hombre libre y «ocioso» contra los trabajadores manuales, generalmente esclavos) a los simples obreros con los seres inanimados: éstos obran siguiendo las leyes de la naturaleza (el viento, la lluvia, los rayos y truenos); aquéllos siguiendo la costumbre (que es también una especie de ley ciega y natural). La superioridad del arquitecto (del que posee el arte de la construcción) sobre el simple operario, lo que lo hace más sabio y más importante, no es su experiencia y su habilidad manual sino su conocimiento de las causas. La prueba de tal superioridad consiste, para el filósofo, en la enseñabilidad del arte y en la no-enseñabilidad de la pura experiencia. Quien posee un arte lo puede enseñar o transmitir por me-*

dio de palabras; quien tiene una experiencia jamás podrá transferirla (nadie escarmienta en cabeza ajena, podría decirse). Entre la experiencia y la sensación hay diferencia de grado; entre el arte y la experiencia, diversidad de esencia. Y, si bien es cierto que las sensaciones son conocimientos enteramente suficientes y adecuados (κυριώταται) de las cosas singulares, distan mucho de la sabiduría, en cuanto no nos enseñan las causas de las cosas (Metaph. 981 b 10-13). La experiencia, por consiguiente, tampoco es sabiduría. El arte, en cambio, comienza a serlo, ya que su actividad supone el concepto universal y el conocimiento de las causas del hacer. Los inventores de las diversas artes no fueron tan admirados por los beneficios aportados a la sociedad —según supondría el sentido común— como por el hecho de ser sabios, conocedores de las causas, diferentes de los meros «expertos». Y una prueba muy clara y contundente de ello la proporciona la mayor admiración que se brinda a los inventores de las artes más inútiles (es decir, de las bellas artes), precisamente por su inutilidad (Metaph. 981 b 13-20).

De esta manera, Aristóteles, no sólo distingue las artes útiles, que modifican las cosas para conseguir un provecho o para satisfacer una necesidad material, de las bellas artes, que, al cambiar los objetos, pretenden procurar placer estético y llenar exigencias espirituales, sino que también las jerarquiza, considerando a las segundas epistemológica y axiológicamente superiores a las primeras (así como cronológicamente posteriores a ellas). De las artes distingue luego las ciencias, que son superiores a todas ellas en la medida en que son más inútiles, esto es, en cuanto no buscan satisfacer necesidades materiales ni procurar goces estéticos sino sólo el saber por el saber mismo. Primero aparecen las artes útiles (lo que llamaríamos hoy la técnica); después las artes de ornato (lo que hoy denominaríamos las bellas artes), finalmente las ciencias (equivalentes a las ciencias teóricas y especulativas). He aquí por qué las matemáticas (las más abstractas de las ciencias después de la metafísica) nacieron en Egipto, donde los sacerdotes no cultivaban la tierra ni erigían las pirámides, sino que gozaban de ocio (σχολάζειν), de donde schola = escuela (Metaph. 981 b 20-25).

En el libro VI de la Metafísica (1025 b 25) divide el filósofo todo conocimiento intelectual (πᾶσα διάνοια) en tres especies: 1) práctico (πρακτική), 2) poético (ποιητική) y 3) teórico (θεωρητική). El tercero corresponde a la ciencia especulativa, esto es, a aquel saber cuya finalidad es estrictamente inmanente al saber mismo (y sus especies son: A) Física, B) Matemática, C) Teología). El primero corresponde a lo que llamaríamos hoy la ciencia normativa, y se refieren al obrar del hombre en cuanto sujeto dotado de libre albedrío (la ética, la política, etc.). El segundo corresponde a lo que podría denominarse la técnica, no sin que en ella se incluyan también las bellas ar-

tes, y se refiere al hacer, en cuanto comporta una modificación de las cosas con el fin de satisfacer necesidades (materiales o espirituales) del hombre. En el capítulo 4 del libro VI de la *Ética a Nicómaco* distingue el saber práctico (disposición racional a la acción libre) del saber técnico (disposición racional a la creación), es decir, la ciencia práctica de la técnica, la cual se concreta siempre en la producción de una obra.

La ciencia poética (la técnica) comprende dos especies que Aristóteles distingue con claridad, aunque no atribuya gran importancia a tal distinción: 1) artes útiles o técnicas propiamente dichas 2) bellas artes o artes propiamente dichas. Es importante hacer notar que toda técnica o arte o ciencia productiva lleva la denominación genérica de «poética» (ποιητική), lo cual implica que «el arte de la poesía» constituye, en la mente del filósofo, el arte por antonomasia. Aunque tal vez más importante todavía es recordar que el Acto supremo del conocimiento humano, identificable tal vez con el Acto puro o Acto absoluto, es el acto del νοῦς ποιητικός. La poética es, por tanto, una de las artes no utilitarias, cuya finalidad es la creación de una obra verbal destinada a producir placer o agrado en quien la oye (o la lee).

Las artes no utilitarias (las que se llamarían luego «bellas artes») son música, poesía, danza, pintura y escultura (la arquitectura es considerada siempre por los griegos como arte utilitario). Su rasgo específico es una imitación (μίμησις) de lo real (Metaph. 980 a 27-982 a 1), que produce admiración y placer. Representando el mundo, generan en el hombre un goce particular, que podría denominarse el goce estético (Cfr. Plat. Leg. 889 D).

2

MIMESIS

LA ESENCIA DE LAS bellas artes (y, por tanto de la poesía), es, para Aristóteles, la imitación (μίμησις). Pero, por otra parte, como hemos visto, el arte es «creación» (ποίησις), y la poesía lo es por antonomasia. Ambos conceptos parecen ser contradictorios: imitar quiere decir «copiar», «reproducir» o «representar» y supone un objeto (modelo) ya producido o presentado; crear significa sacar algo de la nada (aunque no se trata de la nada absoluta, porque esa clase de creación era impensable para los griegos). El productor se opone, pues, al reproductor de la realidad.

Ahora bien, tal contradicción se plantea efectivamente cuando el concepto de «imitación» es asumido en su sentido riguroso y literal. Esto es lo que hace Platón, a quien no se le ocurre considerar el arte como creación sino, a

lo sumo, como re-creación (en el caso de ese Gran Artesano que es el Demiurgo). El artista (poeta, pintor, etc.) no hace sino copiar la realidad sensible. Y, puesto que ésta es, a su vez, copia de la realidad ideal, la obra de arte resulta copia de una copia (Rep. 598 B; 602 A-B; 603 A-B). Pero el concepto de «imitación» artística se hace mucho más amplio en Aristóteles. Es cierto que se trata también de imitación de la naturaleza (Phys. II 8). Pero dentro de la naturaleza hay un objeto privilegiado que es el hombre, cuya vida y actividad representa especialmente la poesía. Cualesquiera sean los objetos que el arte imite, pero en especial si imita seres humanos, tal imitación no se refiere sólo a la figura exterior sino sobre todo a su forma interior, esto es, a su esencia y su naturaleza. En este sentido no se trata ya de mera imitación de cosas sensibles, las cuales son siempre singulares, sino de realidades inteligibles que son universales.

La actividad artística, por otra parte, puede imitar, según el estagirita, no sólo las cosas como de hecho son sino también peores o mejores de lo que son (1448 a 1-9). Es privilegio del artista deformar o idealizar sus modelos, degradarlos o sublimarlos. La única condición y el único límite es la verosimilitud. La imitación, como se ve, no excluye ya la creación.

El artista puede, en opinión de Aristóteles, representar la realidad tal como se le presenta, pero también como la presenta la tradición, la opinión pública, el mito etc., y, más aún, tal como ella debería ser, tal como lo exige la ética o la estética (1460 b 7-11). La presentación del mundo de la tradición, de la opinión y del mito se ubica claramente en la orilla opuesta de la copia fotográfica. La posibilidad de imitar las cosas como deberían ser (la utopía) que, como dice Zeller, constituye para Aristóteles la meta principal del arte, comporta una franca apertura a la idea de creación. La palabra «imitación» (μίμησις) no puede considerarse ya, en modo alguno, como sinónimo de copia o de reproducción servil porque, como dice Hardy, el poeta que imita lo que debería ser no es menos poeta que el que imita lo que es y «los dos términos ποτῆιν y μιμεῖσθαι, lejos de excluirse, se complementan y resumen su actividad creadora».

Si Platón considera a la poesía como ajena a la filosofía por cuanto no se ocupa sino de lo individual y contingente, Aristóteles la juzga cercana a ella por cuanto versa sobre lo universal y necesario. Excluye, en cambio, del ámbito filosófico y científico a la historia, porque sólo trata de individuos y de hechos singulares (1451 a 36-b 11) (G. Finsler, Platon und die aristotelische Poetik, Leipzig, 1900, insiste en las semejanzas entre Platón y Aristóteles, pero minimiza las diferencias).

La vinculación que el estagirita establece entre imitación y «bellas artes» no es accidental. Si «bellas artes» son aquellas que no tienen por fin la utili-

dad sino el placer, es lógico que la esencia de las mismas se haga consistir en algo que de por sí produce placer. Ellas nacen de una tendencia natural en el hombre: la tendencia a imitar y a representar lo percibido. Pero tal tendencia produce gozo y alegría, y en ello el hombre se diferencia de los demás animales. De éstos podría decirse que poseen las artes utilitarias (aunque en realidad no es así, porque todo arte o técnica supone un concepto universal); pero no tienen nada que se parezca a las artes imitativas o bellas artes. El placer que siente el hombre al imitar y al contemplar la imitación de las cosas es el placer estético, que corresponde en el primer caso al artista (o poeta) y en el segundo al espectador (o lector). Este placer surge de la comprobación de la similitud entre el modelo y su representación (aun cuando tal similitud quede confinada a veces a la dimensión del poder ser o del deber ser) (1448 b 1-9). Una causa adicional del placer que produce la imitación (en todos los hombres y no sólo en los amantes de la sabiduría) es el conocimiento que genera. Porque al contemplar las imágenes, se aprende qué cosas representan (y también cómo podrían o deberían ser) o, en última instancia, cómo han de ser representadas (con colores, etc.) (1448 b 12-19).

De hecho, la poesía fue iniciada por individuos en quienes el instinto de imitación, que es connatural al hombre, estaba altamente desarrollado. Sus intentos espontáneos de reproducir la realidad, esto es, sus improvisaciones, sirvieron como punto de partida a los posteriores logros del arte poética (1448 b 20-24).

3

ARTE, POESÍA, TRAGEDIA

EN PLATÓN hay una metafísica de la belleza (Hippias mayor, Fedro, Banquete), y, por otra parte, casi sin conexión alguna con ella, una sociología (o, por mejor decir, una filosofía social) del arte (República, Leyes). En Aristóteles no hay una teoría de lo bello ni siquiera una definición o un concepto determinado y claro de la belleza. A veces considera a lo bello como equivalente y casi sinónimo de lo bueno (Rhet. 1366 a; 1389 b etc.). A veces los opone, diciendo que lo bueno se refiere a la actividad y la práctica, mientras lo bello se da también en los objetos inmutables, como son los entes matemáticos (Metaph. 1078 a 31-36). De las matemáticas toma precisamente las notas o especificaciones que sirven para caracterizar la belleza: el orden (τάξις), la simetría (συμμετρία) y la limitación (τὸ ὠρισμένον) (Metaph. 1078 b 1-2).

Se trata, sin duda, de una caracterización demasiado abstracta (en cuanto

está fundada en las matemáticas) y demasiado genérica, ya que puede aplicarse tanto a los objetos matemáticos como a las obras de arte, aunque el estagirita intenta aplicarla a veces al cuerpo animal y a la tragedia (1450 b 35-1451 a 6). En todo caso, aparece accidentalmente y su conexión con el arte y la creación artística es ocasional. Así como no hay en las obras conservadas de Aristóteles una teoría de la belleza, tampoco hay una filosofía social del arte, como la que encontramos en Platón. Si se acepta la reconstrucción que hace Rostagni del De poetis, a partir de Proclo, podría decirse que, al refutar allí a Platón, proponía Aristóteles su propia filosofía social del arte.

Entre las artes parece haberse ocupado en especial de la poesía, tanto teórica como históricamente, en el perdido diálogo De poetis. Pero de los diversos géneros poéticos sólo habla en la Poética, de la epopeya, de la tragedia y (sobre todo en el libro segundo, también perdido) de la comedia. Nunca da una definición de la poesía, aunque quiere explicar su origen y desarrollo. Tampoco propone una clasificación de la misma. No hay allí una sola referencia a la lírica o a poetas como Alcman, Píndaro, Tirteo o Safo, aunque el propio Aristóteles escribiera una elegía por su amigo Hermias (Anthol. Lyr. I. p. 117). Para nosotros, hombres del siglo XX que, como dice Hardy, vivimos aún bajo el signo del Romanticismo, el poeta lírico es el poeta por excelencia. Para los antiguos, y en particular para Aristóteles, el nombre «poesía» evocaba ante todo la epopeya y el drama (tragedia y comedia). De hecho en la parte conservada de la Poética no trata sino de la tragedia y de sus relaciones con la epopeya. La obra (el libro primero) concluye con una demostración de la superioridad artística de la primera frente la segunda.

Si no da ninguna definición de la poesía, ofrece, en cambio, una bastante formal de la tragedia (1449 b 24-31).

La tragedia es, como toda poesía, imitación. Según algunos intérpretes, Aristóteles, al hablar de imitación, tenía presente ante todo el drama (P. Cauer, «Terminologisches zu Platon und Aristoteles», Rheinisches Museum, 1920, 73). Pero este drama que es la tragedia se especifica por el tipo de acción que imita, la cual (a diferencia de la comedia) es elevada. Al comienzo (Cap. 1), ha aclarado que la tragedia no representa a los seres humanos en su pura esencia (estáticamente) sino en su actividad (dinámicamente), es decir, a sujetos que viven y actúan. Sin embargo, añade enseguida (Cap. 2) que no admite cualquier clase de actividad humana sino sólo la que es noble y digna (es decir, elevada) y rechaza las acciones viles y vulgares. Según la definición, la acción de la tragedia es además completa o acabada, es decir, no fragmentaria o puramente circunstancial (a diferencia tal vez de los mimos).

Exige asimismo cierta magnitud. Esto quiere decir no sólo cierta extensión (cierto número de versos), sino también cierta grandeza de pensamiento y sen-

timiento (que no se da, por ejemplo, en la comedia). Recuérdese que, para Aristóteles, lo bello supone siempre una magnitud adecuada.

La grandeza de pensamientos y sentimientos requiere un lenguaje apto para expresarlos. De ahí, la necesidad de que la tragedia utilice un estilo ornado, es decir, dotado de ritmo y armonía, y que ese estilo se acomode a las diversas partes de la tragedia (que expresan pensamientos y emociones diversas).

De esta manera procura el filósofo deslindar el ámbito de la tragedia del de la comedia. Para deslindarlo, por otro lado, del de la poesía épica añade que la tragedia imita por medio de la acción y no de la narración. En la epopeya el poeta (directamente o por medio de un personaje portavoz) relata los hechos; en la tragedia la acción se presenta al espectador (o al lector) de un modo inmediato, en las palabras, movimientos y gestos de cada personaje. La narración queda sustituida por la personificación; el relato por el diálogo. Esta sustitución es precisamente, para Aristóteles, una de las razones de la superioridad estética de la tragedia frente a la epopeya, ya que la personificación y el diálogo le confieren mayor intensidad. Por otra parte, también logra su fin con menos palabras que la epopeya y tiene una unidad más perfecta que ella.

Sin embargo, el rasgo más específico de la tragedia, el que le presta, a los ojos de Aristóteles y de toda la posteridad, su carácter peculiar, su interés artístico y humano y hasta su prestigio metafísico es la purificación de las pasiones por medio de la compasión y el temor, que la definición le asigna como fin.

4

CATHARSIS

A PESAR DE QUE EN LA Poética el filósofo no desarrolla el concepto de κάθαρσις, o tal vez precisamente por eso y también, desde luego, por la gran fuerza de sugestión que él encierra, las interpretaciones que se han dado del mismo son muy numerosas. Ya a fines del siglo XVI contaba Beni una docena, según recuerda Hardy. En 1876 Döring (Kunstlehre des Aristoteles) mencionaba unos setenta estudios sobre el tema.

Los editores y comentadores del Renacimiento como Van Ellebode, Castelvetro y Robortello, interpretaban la κάθαρσις como una especie de inmunización, inducida por la tragedia en el alma de los espectadores contra las pasiones de la compasión y el temor. Era, sin duda, una interpretación mo-

ral, pero, de acuerdo con el espíritu de la época, respondía más al estoicismo (para el cual cualquier pasión es enemiga del bien y de la razón) que al cristianismo (el cual difícilmente podía considerar la compasión como una pasión malsana). Castelvetro asegura que para Aristóteles el placer producido por la tragedia consiste precisamente en «la purgatione et lo scacciamento dello spavento e della compassione dagli animi humani».

Pero ya Maggi, a mediados del siglo XVI, entendía la *κάθαρσις* como una purificación en sentido platónico-cristiano. Según él (seguido en esto más tarde por Godeau, Dacier, Chapelain y otros muchos comentadores del siglo XVII), el efecto catártico producido por la compasión y el temor se manifestaba en la liberación de otras emociones menos puras como la ira, la soberbia, la lujuria, etc. No se trataba ya de un proceso homeopático (*similia similibus*) sino alopático (*contraria contrariis*). Weinberg y García Yebra citan estas frases de las *In Aristotelis librum de poetica communes explanationes* de Lombardi y Maggi: «*longe igitur melius est misericordiae et terroris interventu expurgare animum ab Ira, qua tot neces fiunt; ab Avaritia, quae infinitorum pene malorum est causa; a Luxuria, cuius gratia nefandissima scelera saepissime patrantur. His itaque rationibus haudquaquam dubito, Aristoteles nolle Tragoediae finem esse animam humanam a terrore, misericordiae expurgare, sed his uti ad alias perturbationes ab animo removendas; ex quarum remotione animus virtutibus exornatur*».

El siglo XVIII, dominado por la Ilustración, tendió a prescindir de esta exégesis cristianizante. Empezó a descubrir el sentido psicoterapéutico de la *κάθαρσις*, y a ver en ella una suerte de sedante del alma. Así, Batteux, citado por Hardy y García Yebra, dice: «*La tragedie nous donne la terreur et la pitié que nous aimons et leur ôte ce degré excessif ou ce mélange d'horreur que nous n'aimons pas. Elle allège l'impression ou la réduit au degré et a l'espèce où elle n'est plus qu'un plaisir sans mélange de peine, χαρὰν ἀβλαβή, parce que malgré l'illusion du théâtre, à quelque degré qu'on la suppose, l'artifice perce et nous console quand l'image nous afflige, nous rassure quand l'image nous effraie*».

Lessing, por su parte, en su famosa *Hamburgische Dramaturgie*, sin abandonar la interpretación moralista de la *κάθαρσις*, procura ubicarla precisamente en el contexto de la ética aristotélica. La purificación no se refiere a todas las pasiones sino sólo a las dos que el filósofo menciona: la compasión y el temor, las cuales se purgan entre sí (la compasión a la compasión, el temor al temor, la compasión al temor, el temor a la compasión). Teniendo en cuenta el concepto aristotélico de la virtud ética, que es siempre término medio entre dos vicios opuestos, concluye que la *κάθαρσις* trágica consiste en «la transmutación de las pasiones en prácticas virtuosas» (*der Verwand-*

lung der Lindenschaften in tugendhafte Fertigkeiten), lo cual equivale al logro de una moderada compasión (término medio entre la indiferencia ante el dolor ajeno y la excesiva misericordia) y a un moderado temor (término medio entre el imperturbable coraje y el terror pánico) (Cfr. M. Kommarell, *Lessing und Aristoteles*, Leipzig, 1940).

En el siglo XIX, que presencia grandes avances de la medicina (como la asepsia y la anestesia), los filólogos e historiadores se inclinan por una interpretación médica (y no ya moral o religiosa) de la *κάθαρσις* trágica. El primero en tomar este camino fue Böckh, seguido luego por Weil y por Bernays. Esta interpretación (con muchas variantes de detalle) predomina en la segunda mitad del siglo pasado, y aún la siguen en el presente autores como Hardy. Todos tenemos necesidad, en mayor o menor grado, de sentir temor y piedad —dice éste último— y la tragedia nos permite hacerlo sin peligro para nosotros y con placer: en esto consiste para el alma la catharsis, la cual es así una especie de medicación, de tratamiento y de higiene.

Sin embargo, a fines del siglo pasado surgieron algunas interpretaciones estetizantes de la *κάθαρσις*. Samuel H. Butcher (*Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts*) se inclinaba por una interpretación religiosa: «Greek tragedy, indeed, in its beginnings was but a wild religious excitement, a bacchic ecstasy. This aimless ecstasy was brought under artistic law. It was ennobled by objects worthy of an ideal emotion. The poets found out how the transport of human pity and human fear might, under the excitation of art, be dissolved in joy, and the pain escape in the purified tide of human sympathy» (cit. por García Yebra).

La interpretación patológica de la *κάθαρσις* resurge en el siglo XX a través de nuevos estudios sobre las relaciones entre purificación, magia y moral en el pitagorismo, como los de Delatte (*Etudes sur la litterature pythagoricienne*) y otros.

Para C. Diano, la teoría aristotélica de la *κάθαρσις* es una modalidad de la *τέχνη ἀλυπίας*, es decir, del arte de liberar al alma humana del dolor, practicado por el sofista Antifón de Atenas en Corinto y sobre el cual escribió éste una obra al mismo tiempo que componía tragedias (*Plut. Vit. X orat. I p. 8383 C*) (Francesco Robertello, intérprete de la catarsi, 1960). A. Plebe sostiene que la *κάθαρσις* no puede entenderse como curación mágica sino como esclarecimiento de las pasiones cuyo efecto no es la curación de las mismas sino un placer no utilitario (*Origini e problemi dell'estetica antica*- 1961).

A. Nicev, en un libro de publicación reciente (*La catharsis tragique d'Aristote*, 1982) retoma la interpretación ética de la *κάθαρσις*, «ce qui revient à dire que celle-ci concerne les problèmes ayant trait au comportement des hommes, aux normes morales sur lesquelles sont fondés leurs rapports, aux obli-

gations non écrites des membres de la société, á l'opinion publique qui tranche ce qui est bien et ce qui est mal». Esto no impide, según este autor, que la κάθαρσις sea al mismo tiempo psicológica y gnoseológica.

Varias décadas antes, Rostagni impugnaba asimismo las interpretaciones modernas que consideran la doctrina aristotélica de la κάθαρσις como ajena a toda preocupación ética («Aristotele ed aristotelismo nella storia dell'estetica antica», Studi italiani di filologia classica, N.S. 2, 1921). La vinculaba, por el contrario, con el concepto pitagórico de purificación terapéutica y la entendía concretamente como un procedimiento que se halla entre lo médico y lo orgiástico, por el cual encuentran los hombres un desahogo de sus pasiones y se sienten por tanto aliviados y gozosos.

Hay algunos puntos que deben quedar claros, en todo caso, en torno al discutido problema de la κάθαρσις:

1. Las palabras que encontramos en la definición de la tragedia: «que conducen, a través de la compasión y del temor, a la purificación de estas pasiones» se refieren al espectador y no al actor como pensaba Goethe. En efecto, más adelante (1453 b 3-7), Aristóteles dice: «Es necesario, en efecto, que el argumento esté de tal modo organizado que, aun prescindiendo de la vista, quien escucha los hechos acontecidos se estremezca y sienta lástima por lo que pasa, igual que se dolería quien escuchase el mito de Edipo».

2. Las palabras «purificación de estas pasiones» (τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν) no se refieren a las pasiones en general sino a las antes nombradas (compasión y temor), con lo cual queda descartada la interpretación cristiana de Maggi, Dacier, Chapelain y otros autores del siglo XVII. La purificación trágica no se extiende a todas las pasiones sino a la compasión y el temor.

3. La purificación de las pasiones no puede significar, para Aristóteles, desarraigo o aniquilación de las mismas, ya que esto correspondería al concepto estoico de la virtud, que se opone al aristotélico y fue combatido por los peripatéticos. Es imposible aceptar, pues, la interpretación de Castelvetro y Van Ellebode el cual cree que la tragedia «per miserationem et timorem has ipsas affectiones ex animo abstergere».

4. Tampoco se puede aceptar una interpretación «hedonística», como la de Batteux, que ve la κάθαρσις como una reducción del dolor causado por la compasión y el temor excesivos al placer causado por la compasión y el dolor moderados. El placer es consecuencia de la purificación, de acuerdo con la ética aristotélica que entiende el placer en general como un resultado de toda actividad humana lograda: «Cada placer corresponde a un acto realizado. Cada uno de nuestros actos tiene su placer específico (Eth. Nic. 1175 b. Cfr. Rhet. 1370 a 28-1372 a 37).

5. Las interpretaciones que dan a la *κάθαρσις* un sentido médico, como las de Weil y Bernays, son insatisfactorias, ya que resultan difícilmente insertables en el sistema filosófico del estagirita.

6. Las interpretaciones de tipo esteticista, como la de Valmigli, también son insatisfactorias por anacrónicas. Aunque Aristóteles distingue lo bello de lo bueno (no con mucha claridad por cierto) no se le puede atribuir una estética desconectada de la ética. Lo que sí es cierto es que Aristóteles se interesa mucho más que Platón por la estructura y la forma de la obra poética y mucho menos que él por los aspectos ético-sociales o ético-políticos del arte y la poesía.

Para nosotros la *κάθαρσις* trágica se vincula con la virtud, pero no con la virtud ética sino más bien con la dianoética. No implica destrucción de las pasiones ni conversión de las mismas en hábitos virtuosos mediante el logro de un justo medio. Tampoco se reduce a una práctica higiénica, a algo así como una purga del alma, o a un método psicoterapéutico o psicoanalítico. La *κάθαρσις* se produce en la tragedia mediante la elevación de lo singular a lo universal, mediante la sustitución de la compasión y del temor, que afectan individualmente a cada espectador, por la compasión y el temor considerados universalmente, ya que la poesía no se ocupa de los individuos sino de lo universal. Para el filósofo se trataría de transferir las pasiones desde la parte irracional del alma a la parte intelectual; de hacer a las pasiones (compasión y temor) objeto de contemplación. El gozo que surge del acto contemplativo es el gozo supremo a que puede aspirar un hombre, ya que la contemplación de la verdad y la posesión de la virtud dianoética es el fin más alto de la vida humana. Quien sea capaz de contemplar las pasiones «sub specie aeternitatis», es decir, en su esencia, en lo que tienen de necesario y universal, se olvidará de sus propias pasiones y podrá reemplazar la inquietud y el dolor que éstas le causan por la serenidad y el gozo que da el conocimiento puro. Sin embargo, al hablar de la tragedia y de sus efectos catárticos, el estagirita no está equiparando de un modo absoluto el disfrute del arte con la contemplación filosófica. Establece más bien una especie de analogía por la cual el espectador de la tragedia es asimilado al filósofo. La prueba de ello es que, como el propio Aristóteles reconoce la contemplación pura (*Θεωρία*), está reservada para una ínfima minoría, mientras de la contemplación trágica podrán participar todos los ciudadanos. De hecho, estos ciudadanos no lograrán en el teatro conceptos universales propiamente dichos, pero se acercarán a lo universal lo suficiente como para olvidar sus pasiones e intereses individuales, al vincularse (intelectual y emotivamente) con la totalidad del género humano (y, a través de éste, con la totalidad del ser). El placer que produce la *κάθαρσις* mediante la contemplación trágica es, sin duda, infe-

rior y menos permanente que el que produce la pura teoría, pero es semejante a él. No se olvide que el verbo Θεάομαι se vincula tanto con «teatro» como con «teoría». Por otra parte, conviene subrayar que cuando el entendimiento eleva el alma hasta lo universal no deja de influir en la parte no-racional de la misma sino que arrastra tras sí la emotividad. De tal modo, la purificación, lograda a través del conocimiento de lo universal (concepto o mito que envuelve el concepto), se extiende a los sentimientos y a la voluntad. Al gozo de la contemplación le sigue necesariamente el gozo de la serenidad emotiva y de la paz sentimental.

5

LAS TRES UNIDADES

LOS COMENTADORES del Renacimiento y, sobre todo, los preceptistas del Neoclasicismo inventaron la doctrina «aristotélica» de las tres unidades dramáticas y lograron imponerla, a través de una Inquisición del «buen gusto», a los poetas europeos hasta el triunfo del Romanticismo.

Nicolás Boileau, el celebrado satírico de Le Lutrin, publicó, en 1677, L'Art Poétique, que se convirtió en el catecismo del neoclasicismo europeo, consiguió dividir a los poetas, durante un siglo y medio, en «antiguos» y «modernos». Estos últimos fueron objeto de sus burlas. Llegó a componer una sátira Contre les femmes (1694), porque veía en las mujeres un baluarte de las nuevas tendencias anti-clásicas (Cfr. René Bray, La formation de la doctrine classique en France. Paris, 1927). En su Art Poétique formuló, con la seguridad que le daba su convicción de seguir las exigencias eternas del arte, primero expresadas por el estagirita, la siguiente regla:

*Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.*

La influencia de Boileau y la vigencia de las tres unidades teatrales, supuestamente aristotélicas, se extendió no sólo a Francia sino también a Inglaterra, a Alemania, a España. En este último país Leandro Fernández de Moratín ridiculizaba, en La comedia nueva, el teatro barroco, cuyos epígonos llenaban aún los escenarios españoles del siglo XVIII, y, al mismo tiempo, exigía en cada pieza teatral la estricta aplicación de las tres unidades (Cfr. J. A. Cook, Neo-Classic Drama in Spain, Dallas, 1959). Calderón y Shakespeare, que tan olímpicamente habían trasgredido esta presunta regla aristotélica, llegaron a ser denostados como «bárbaros» (Cfr. Th. Rymer, The Neo-

Classic Theory of Tragedy in England during the Eighteen Century, Cambridge, Mass. 1934). La vigencia de las tres unidades alcanzó al teatro clásico francés y obtuvo su mayor triunfo con el *Cid* de Corneille (Cfr. H. Breitingger, *Les unités d'Aristote avant le Cid de Corneille*, Genève, 1879). En el siglo XVIII produjo mucho drama mediocre (Cfr. E. Dannheisser, «Zur Geschichte der Einheiten in Frankreich», *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*. 1892, XIV). Tuvo una larga historia en Italia (Cfr. J. Ebner, *Beitrag zu einer Geschichte der dramatischen Einheiten in Italien*, Erlangen, Leipzig, 1898). Y allí, en efecto, parece haber nacido (Cfr. H. B. Charlton, *Castelvetro's Theory of Poetry*, Manchester, 1913). Lo cierto es que la «doctrina aristotélica» de las tres unidades dramáticas no es una doctrina aristotélica.

En el capítulo 7 de su *Poética*, Aristóteles, al caracterizar a la tragedia como la imitación de una acción íntegra y completa, le asigna, como a cualquier todo, principio, medio y fin. Pero se trata aquí de un todo orgánico, semejante a un animal. Y para que un animal (y, por tanto, una tragedia) tenga belleza debe llenar dos condiciones: 1) sus partes deben estar dispuestas en un orden determinado y 2) el conjunto debe tener determinada magnitud (y no ser ni demasiado grande ni demasiado pequeño) (Cfr. *Eth. Nic.* 1123 b 7).

Es claro que la primera condición equivale a la postulación de una unidad orgánica o viviente de la acción. La segunda, en cambio, se refiere a la cantidad continua, es decir, al tiempo o la duración de la tragedia, pero sólo de un modo negativo, ya que la misma queda determinada por la necesidad de que el espectador pueda captar fácilmente la unidad de la acción.

Esta última viene a ser, pues, la más importante de las unidades y, en rigor, la única que Aristóteles postula categóricamente.

En el capítulo 8 de su *Poética* discute el estagirita la unidad del argumento, refiriéndose particularmente a la poesía épica. El argumento no adquiere unidad por el hecho de que se refiera a un único personaje. Es preciso que, en la poesía (épica o dramática), igual que en las otras bellas artes, la unidad surja del objeto mismo que se representa. Ahora bien, como en la poesía se representa una acción, será necesario que dicha acción sea una y completa y que sus partes estén de tal modo interconectadas que, al ser suprimida o desplazada una de ellas, el todo quede suprimido o alterado. Aristóteles postula así una unidad orgánica y asimila otra vez la obra poética a un ser viviente o a un animal. Pero esta unidad no es aquí exclusiva de la tragedia, sino que se refiere en primer lugar a la epopeya y se extiende a todos los géneros poéticos que «representan» la actividad humana. El capítulo 23 retoma el problema de la unidad de acción en la poesía épica y en Homero, aunque al final (1459 b 2-7) la relaciona con las fuentes temáticas de la tragedia.

A la unidad de tiempo se refiere en el capítulo 5. Contraponiendo la epopeya a la tragedia, sostiene que esta última «intenta» (πειρᾶται) circunscribir su acción en los límites de una única revolución solar (ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου), mientras aquélla no reconoce límites temporales (1449 b 12-14). Es importante advertir que no sólo no formula aquí Aristóteles un imperativo estético sino que ni siquiera consigna un uso absolutamente general y sin excepciones. De hecho, más adelante, en el capítulo 7, cuando quiere establecer una regla general para la duración de la acción trágica, dice que ella debe ser lo bastante amplia como para que los acontecimientos, generados según la probabilidad o la necesidad, puedan girar desde la desdicha a la felicidad o viceversa (1451 a 11-15). Pero es claro que, en ciertos casos, esto puede requerir más de un día.

De la unidad de lugar no hay en la Poética mención alguna. Alguien podría tal vez inferirla de la exigencia de dar a la obra teatral una determinada magnitud (1451 a 1-6), pero allí no se habla del lugar sino del tiempo, como lo demuestra la referencia a la capacidad de recordar (ἐμνημόνευτον). La unidad de lugar puede considerarse, pues, como una invención de los humanistas italianos del Renacimiento (y en particular de V. Maggi y L. Castelvetro) por razones tal vez de mera simetría (Cfr. B. Weinberg, «Castelvetro's Theory of Poetics», en R. S. Crane et al., Critics and Criticism: Ancient and Modern. Chicago, 1952, pp. 319-348).

Si se examinan las tragedias griegas que hasta nosotros han llegado, se verá que la única unidad respetada en todas es la acción, mientras que las de tiempo y lugar son muchas veces pasadas por alto. Baste recordar el Agamenón de Esquilo, las Traquinias de Sófocles, la Ifigenia de Eurípides.

6

ANÁLISIS DEL CONTENIDO

AUNQUE, según Gudeman, la Poética esté menos ordenada que el resto de los escritos esotéricos de Aristóteles; aunque parezca como más desarticulada e inconexa y más llena de disgresiones e interrupciones que los demás, no es difícil encontrar en ella un plan, que esquemáticamente puede representarse así:

I- Poesía

Cap. 1- La poesía es una de las artes miméticas. Imita las acciones humanas. Se especifica por los medios que usa.

Cap. 2- Se especifica asimismo por los objetos que imita (hombres superiores o vulgares).

Cap. 3- Se especifica, en fin, por el modo con que imita (narración, drama, drama-narración).

Cap. 4- Nacimiento y desarrollo de la poesía (y en particular de la tragedia).

Cap. 5- Origen y naturaleza de la comedia. Semejanzas y diferencias entre epopeya y tragedia.

II- Tragedia

Cap. 6- Se define la tragedia y se enumeran sus elementos cualitativos.

Cap. 7- Unidad y extensión de la tragedia.

Cap. 8- Aclaración del concepto de unidad. Ejemplos tomados de la epopeya (matriz de la tragedia).

Cap. 9- Poesía, historia y filosofía. Tradición e invención en la tragedia. Lo necesario, lo verosímil y lo maravilloso.

Cap. 10- Argumentos simples y complejos.

Cap. 11- Peripecia y reconocimiento.

Cap. 12- Se enumeran las partes integrantes de la tragedia y se delinea su estructura básica.

Cap. 13- Condiciones de un buen argumento trágico.

Cap. 14- Maneras de provocar las emociones que se esperan de la tragedia.

Cap. 15- Los caracteres y los personajes.

Cap. 16- Clases de reconocimiento.

Cap. 17- Consejos acerca de la trama argumental.

Cap. 18- Nudo y desenlace.

Cap. 19- El pensamiento. Inicio del análisis del lenguaje.

Cap. 20- Las partes del lenguaje-Prosodia.

Cap. 21- Clases y modalidades de las palabras.

Cap. 22- Usos estilísticos de esas palabras y particularmente de la metáfora.

III- Tragedia y epopeya

Cap. 23- Epopeya y tragedia.

Cap. 24- Especies y partes de una y otra. Extensión y metro de ambas. Lo irracional y su racionalidad.

Cap. 25- Diversos problemas de interpretación de los poemas homéricos.

Cap. 26- Se desestiman reparos contra la tragedia y se proclama su superioridad frente a la epopeya.

ARISTÓTELES Y HORACIO

LA EPISTOLA AD PISONES de Horacio es, como ya lo veía Quintiliano (Inst. orat. I), una verdadera Ars poetica. La única que de la Antigüedad nos queda, fuera de la de Aristóteles. Resulta, pues, imprescindible una confrontación de ésta con aquélla.

Muchos historiadores, y entre ellos Menéndez Pelayo, niegan que Horacio haya conocido la Poética aristotélica. Explican las similitudes indudables atribuyéndolas a lugares comunes consignados en las obras de todos los retóricos de la época (Historia de las ideas estéticas en España, I. Introducción). El mismo Don Marcelino reconoce, sin embargo, como evidente, que el largo pasaje de la Epistola ad Pisones donde se describen las edades del hombre está basado en la Retórica de Aristóteles. Pero si Horacio conoció la Retórica, ¿por qué no pudo haber leído asimismo la Poética? Hay en el texto del venusino algunas ideas bastante específicas que coinciden con las de esta obra, por ejemplo, las que se refieren al empleo del yambo en las partes dialogales de la tragedia (80-81) o al papel actoral del coro (193-195), aunque otras coincidencias, como la concepción mimética del arte o, inclusive, la prohibición de hechos atroces en la escena, puedan considerarse ideas pertenecientes al acervo estético común (Cfr. T. Herrera Zapién, Horacio: Arte Poética, México, 1984 p. XXIII). Pero las dudas persisten inclusive acerca de la posibilidad cronológica de que Horacio accediera a una copia de este escrito esotérico exhumado por Apelícón, restaurado luego en Roma por el gramático Tiranión de Amiso y editado al fin por Andrónico de Rodas junto con los demás escritos esotéricos del estagirita (Cfr. R. D. Flickinger, «When could Horace have become acquainted with Aristotle's Poetic?», Transactions and Proceedings of the American Philological Association, 1939, LX p.p. XXXIII-XXXV).

Estilísticamente Horacio coincide con Aristóteles en la concisión extrema, que a veces hace difícil la comprensión y la traducción. Sin embargo, es claro que la tendencia al laconismo tiene en uno y otro motivaciones diferentes: Aristóteles cultiva un estilo parco, y en ocasiones, casi telegráfico, por el carácter de apuntaciones didácticas que tiene su Poética; Horacio, por deliberada opción estética excluye de su obra (y, por tanto, también del Ars Poetica), todo ornato superfluo y todo desarrollo retórico. Por otra parte, en la Poética de Aristóteles, pese a sus digresiones, sus intrusiones a veces inexplicables, sus lagunas, etc., se advierte un orden didáctico y la intención de ofrecer un curso y un tratado; en la de Horacio, el tono conversacional, que

corresponde a la epístola, sustituye la figura del «magister» por la del amigo risueño, a veces cáustico y regañón, que habla sobre algo de lo cual tiene una dilatada experiencia.

El concepto aristotélico del arte como μίμησις está implícito en numerosas expresiones de la epístola horaciana, que llama al buen poeta «sabio imitador» (*doctum imitatore*) (318) (Cfr. Craig la Drière, «Horace and the Theory of Imitation». *American Journal of Philology*, LX, p.p. 288-300). Y aunque el concepto puede remontarse, sin duda, a Platón, parece Horacio más próximo a Aristóteles en su indudable admiración por Homero (140 sgs.).

Es difícil, en cambio, encontrar vestigios de la capital teoría de la χάθαρσις en la epístola horaciana.

En cuanto a las tres unidades dramáticas, el venusino subraya, tanto o más que el estagirita, la de acción, ya desde el «humano capiti cervicem pictor equinam» (1). No habla jamás de la de lugar ni de la de tiempo.

A la división aristotélica de la tragedia (1452 b 14-17) en cinco partes heterogéneas (prólogo, episodio, éxodo, párodo y estásimo) sustituye Horacio la división en cinco actos más o menos homogéneos (*Neve minor neu sit quinto productior actu fabula, quae posci volt et spectata reponi*) (189-190). La asimilación aristotélica de la poesía a la pintura (1448 a 1-9), es en Horacio aún más explícita y casi reiterativa (*Ut pictura poesis*) (361). (Cfr. E. H. Haight, «Horace on the Art: *Ut pictura poesis*», *The Classical Journal*, 1952-47, p.p. 157-162).

Ya mencionamos la coincidencia entre Aristóteles (1449 a 21-27) y Horacio (81-83) respecto al empleo del yambo en los diálogos dramáticos. El estagirita cree que el coro debe cumplir el papel de un actor (1456 a 25-27) y lo mismo opina el poeta latino (193-195) (Cfr. P. Grimal, *Essai sur l'art poétique d'Horace*- Paris, 1968, Cap. II).

Sabemos que la fuente principal de la Epístola ad Pisones fue la obra de Neoptólemo de Pario (no de Paros, como dice Hardy). Así la atestigua Porfirión en un escolio: *Congessit praecepta Neoptolemi τοῦ Παρριανοῦ* de arte poética, *non quidem omnia sed eminentissima* (Recogió los preceptos de Neoptólemo de Pario acerca del arte poética, aunque no todos sino los más importantes). Filodemo de Gadara, filósofo epicúreo del cual se han encontrado fragmentos pertenecientes a diversas obras en los papiros de Herculano (Cfr. M. Gigante, *Ricerche filodemee*. Napoli, 1969), se refiere a las opiniones de Neoptólemo en torno a la poesía. Ahora bien, de tales referencias puede inferirse que este gramático del siglo III a. c. estaba bajo la influencia de la filosofía neoacadémica (Cfr. O. Immisch, *Horazens Epistel über die Dichtkunst*, Leipzig, 1932) y no era, por tanto, según se solía afirmar, un peripatético discípulo de Teofrasto, aunque seguía a éste en materia estética y, como

otros neoacadémicos, se encontraba filosóficamente cerca del Liceo (Cfr. H. J. Mette, Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, Serie 1, Vol. 32, p. 2470). Para algunos filólogos (como Münzer) de Neoptólemo provenía el conocimiento que Horacio tuvo de la Poética de Aristóteles.

8

LA «POÉTICA» EN LA OBRA DE ARISTÓTELES

LA OBRA DE Aristóteles, sorprendentemente universal y coherente a los ojos de los escolásticos que la redescubrieron en el siglo XIII, constituyó para ellos un Todo en el cual se explayaban las diversas partes de un sistema acabado y perfecto. Así la siguieron viendo los humanistas del Renacimiento, aunque su perspectiva hubiera variado por completo, y también los filósofos y eruditos de los siglos XVII y XVIII. Durante el siglo XIX, sin embargo, esta visión de la obra aristotélica se debilitó mucho y acabó por ser abandonada. El análisis histórico-filológico de los fragmentos conservados de obras perdidas demostró enseguida la oposición estilística y doctrinaria entre ellos y los tratados tan diligentemente leídos y comentados en las universidades desde el siglo XIII. La contradicción fue explicada apelando a una distinción entre los escritos que el filósofo dedicó al gran público (exotéricos) y los que destinaba a sus discípulos (esotéricos o acroamáticos). La distinción es en sí misma necesaria y está fundada en el texto del propio Aristóteles, quien en Poética 1454 b 18 habla de los ἐκδεδομένοι λόγοι, esto es, de las obras editadas, contraponiéndolas implícitamente a las no editadas (Cfr. Metaph. 1076 a 28; Phys. 217 b 30). Estas últimas, que eran notas y esquemas preparados por el filósofo para sus clases o bien notas estenográficas tomadas por algún discípulo (recordemos cómo llegaron a publicarse más tarde las Enéadas de Plotino), son las que hoy conservamos (si se exceptúa, con Ross, la Constitución de Atenas). Las obras escritas para ser leídas por el público (exotéricas) se han perdido y sólo conservamos una serie de fragmentos de algunas de ellas; de otras sólo nos ha llegado el título.

La dualidad planteó diversos problemas. Algunos historiadores comenzaron a hablar, contrariando desde luego la imagen del Aristóteles monolítico que sustentaban los escolásticos, de una evolución de su pensamiento. Otros, como Zeller, rechazaron la hipótesis evolutiva y defendieron la idea de una mutación o cambio repentino (Die Philosophie der Griechen, Leipzig, 1921, II p. 59).

Los primeros atribuyeron los escritos exotéricos, hoy perdidos, a la activi-

dad literaria del joven Aristóteles, miembro de la Academia, que componía diálogos a la manera de su maestro y no sólo lo seguía en el pensamiento sino también en el estilo. Esto explicaría la «eloquendi suavitas», que Quintiliano percibe en la obra aristotélica (Inst. orat. X 1, 83) y el «flumen orationis aureum» que, según Cicerón, vierte el estagirita (Acad. II 119) (Cfr. Top. I 3). La sequedad, el laconismo y aun la oscuridad de los escritos conservados en el Corpus aristotelicum se debería, en cambio, al carácter de «apuntes» o notas de clase de los mismos.

El esquema que oponía el Aristóteles joven-platónico al maduro-antiplatónico se derrumbó en parte con los trabajos de Jaeger, quien mostró que, prescindiendo de ciertos diálogos juveniles evidentemente inspirados en Platón, pueden encontrarse en las principales obras del Corpus, tales como la Física, la Política o la Metafísica, partes (parágrafos, capítulos, libros) que corresponden a épocas diferentes en la evolución filosófica del estagirita.

La historia de la transmisión de los libros de Aristóteles a la posteridad tiene rasgos de la novela helenística, con sus viajes fantásticos (Cfr. Antonio Diógenes, Historia de más allá de Tule, etc.) pero sobre todo de la comedia menandro-terenciana, con sus ocultamientos y reconocimientos. Esa historia se basa en el testimonio de Estrabón (608-609) y de Plutarco (Sulla 26). Aristóteles legó al morir su biblioteca (con la colección de sus obras completas) a Teofrasto, quien lo sucedió en la dirección del Liceo. Teofrasto, a su vez, la entregó luego a Neleo, hijo de Corisco, quien la trasladó a su ciudad natal, Skepsis, en el Asia Menor. La cercanía de la corte de Pérgamo, cuyos monarcas eran ávidos bibliómanos, lo impulsó a esconderla en una caverna. Allí quedó hasta comienzos del siglo I a.c., en que fue comprada por otro bibliómano, llamado Apelicón de Teo, el cual la llevó de vuelta a Atenas. Pero los romanos ya eran dueños de la ciudad: Sila, su jefe, con el derecho de los conquistadores, tomó posesión de la biblioteca y la envió a Roma, en el año 86 a.c. La rapiña tuvo una afortunada consecuencia. El gramático Tiranión de Amiso, griego de origen, intentó una primera restauración de los manuscritos, y, más tarde, colaboró con Andrónico de Rodas en el ordenamiento y edición de las obras esotéricas. Resulta un tanto difícil admitir la historia en sus detalles, pero la esmerada edición de Andrónico podría explicar el hecho de que la atención de los filósofos se volviera desde entonces por completo a las obras acroamáticas (es decir, a las obras científicas propiamente tales) y el olvido de las exotéricas, únicas leídas hasta aquel momento. Las características de las obras que sobrevivieron tienen, como dice Lucas, una importante consecuencia: «La Poética, más que la mayoría, es desarticulada, llena de interrupciones, de digresiones y de defectos de conexión. Está en la naturaleza de las notas el ser desarticuladas. Está también

en su naturaleza el que hayan sido revisadas, complementadas y provistas de alternativas y, si son propiedad de una escuela, el que hayan sido elaboradas por diferentes manos». Se trata, en este sentido, de una de las más esotéricas entre las obras esotéricas (según Montmollin, la Poética está formada por notas que Aristóteles utilizaba para sus clases, mientras las otras obras esotéricas eran apuntes destinados también al uso de los alumnos del Liceo).

En el Corpus aristotelicum cabe agrupar los títulos en seis secciones, de acuerdo con la materia a que se refieren:

- 1) Lógica: Comprende los seis tratados que constituyen el Organon.*
- 2) Filosofía primera: Comprende los catorce libros reunidos bajo el nombre de Metafísica.*
- 3) Filosofía natural: Comprende cuatro sub-secciones: A) Física, obras sobre la materia y el movimiento (ocho libros de la Física, dos libros De generatione et corruptione); B) Astronomía y meteorología (cuatro libros De Caelo; cuatro libros de los Meteorológicos); C) Biología (tres libros De anima; nueve libros de la Historia animalium; un libro De motu animalium; un libro De incessu animalium, un libro De generatione animalium y cuatro libros De partibus animalium; un libro De respiratione; un libro De longitudine et brevitate vitae; un libro De iuventute et senectute y un libro De vita et morte); D) Psicología, comprende los tratados no mencionados en C de los Parva naturalia.*
- 4) Ética: Comprende las tres Éticas (a Eudemo, a Nicómaco y Gran Moral) y el tratado De virtutibus et vitiis.*
- 5) Política: Comprende la Política y la Constitución de Atenas.*
- 6) Literatura: Comprende los tres libros de la Retórica y el libro único de la Poética.*

En la última sección habría que incluir, si hasta nosotros hubieran llegado, otros escritos de Aristóteles, tales como los Problemas homéricos (Cfr. Aristotelis Fragmenta 142-179 Rose), fruto tal vez de la tarea docente del estagirita en Pella y Mieza; las Victorias dionisiacas, que refería los triunfos de los dramaturgos en los concursos públicos; las Didascalias, que trataban del desarrollo de las competencias poéticas (con argumentos y cronologías); y el diálogo De poetis, al parecer tan teórico como histórico (Cfr. Aristotelis fragmenta 70-77 Rose). Estas obras, anteriores a la Poética, pueden considerarse como una suerte de prolegómenos a la misma y como trabajos preparatorios para la elaboración de una ciencia y una filosofía del arte literario (Cfr. A. Rostagni, «Il dialogo aristotelico Περί ποιητῶν»- Rivista di Filologia- N. S. 4, 1926, p.p. 433-470; 5, 1927, p.p. 145-173; L. Alfonsi, «Sul Περί ποιητῶν di Aristotele», Rivista di Filologia, N. S. 20, 1942, p.p. 193-200).

En todo caso es importante advertir que, igual que en el De anima y en

las obras físicas, astronómicas y biológicas, hay aquí una conjunción de especulación y empiria. Aristóteles construye la Poética a partir de numerosas observaciones y contando con una ingente masa de hechos, pero tales hechos no adquieren sentido sino gracias a las categorías filosóficas y a las teorías básicamente metafísicas que los encuadran y estructuran. También en materia de ciencia y filosofía literarias este acucioso erudito y ávido colector de fenómenos que es Aristóteles sigue siendo ante todo un metafísico. Sus ideas tan técnicas acerca de los elementos de la tragedia, de la unidad orgánica, de la calidad de la trama, etc., se vinculan con frecuencia, aunque sea de modo indirecto, con las grandes teorías metafísicas del acto y la potencia, de la materia y la forma, de la causalidad y la teleología, etc.

9

AUTENTICIDAD Y FRAGMENTARIEDAD

SE HA PUESTO en duda la autenticidad del tercer libro de la Retórica (pero Diels ha probado que se trata de un escrito separado del propio Aristóteles, posteriormente añadido a aquella obra). Acerca de la Poética casi no se han suscitado dudas (W. D. Ross, Aristóteles, Buenos Aires, 1981, p. 31). Sabemos, sin embargo, que no era obra muy leída en la Antigüedad, aun cuando por su temática debía haber interesado no sólo a poetas y retóricos sino también a todo el público amante de las letras. Lo cierto es que el libro segundo se había perdido ya definitivamente en el siglo VI, cuando la obra fue vertida al siríaco. Una buena prueba de que la Poética es obra auténtica aunque incompleta la proporciona su inclusión en el catálogo de Diógenes Laercio, donde figura con dos libros. Este catálogo, que aparece en las Vidas de los filósofos (N 22-27), es el más autorizado, ya que se basa en los escritos del peripatético Hermipo de Esmirna, bibliotecario de Alejandría que floreció a fines del siglo II de nuestra era, o, en todo caso, en los de Aristón de Ceo, un peripatético del siglo III, que sucedió en su cargo a Licón (P. Moraux, Les listes anciennes des ouvrages d'Aristote, Louvain, 1951). Dicho catálogo no menciona la Metafísica, lo cual es una prueba de la antigüedad de sus fuentes, ya que este nombre se debe probablemente a Andrónico de Rodas, décimo escolarca del Liceo, que vivió en el siglo I de nuestra era y editó las obras esotéricas de Aristóteles (La Metafísica es mencionada ya en otras listas, como la que aparece en la Vita de Egidio Menage, publicada en Amsterdam en 1694, cuya fuente tiene en cuenta la edición de Andrónico y las adiciones de Hesiquio de Mileto).

Pero hay otras pruebas de que la Poética constaba originariamente de dos libros o, por lo menos, de que incluía una segunda parte luego perdida (ya que la división en libros podría no ser de Aristóteles mismo). El esquema de la obra supone claramente —según dice Lucas— una sección acerca de la comedia como contrapeso de la dedicada a la tragedia y ella es prometida de modo específico en 1449 b 21 (Περὶ κωμωδίας ὅσπερον ἐροῦμεν). Igualmente, en Política 1341 b 38 se promete un informe completo sobre la χάθαρσις, que se ha de dar ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς, y esto, según Lucas, podría muy bien ser parte de la sección sobre la comedia (Cfr. Rhet. 1372 a 1; 1404 b 7; 1405 a 5; 1419 b 5) (Cfr. K. K. Smith, «Aristotle's Lost Chapter on Comedy», The Classical Weekly, 1928, XXI, p.p. 145-161. Véanse sobre todo: J. Bernays, Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Drama- Berlin, 1880; I. Bywater, Aristotle on the Art of Poetry, Oxford, 1909, p. XX). La primera traducción latina de la Poética hecha directamente del griego por el dominico Guillermo de Moerbeke en 1278 concluye con esta frase: Primus Aristotelis de arte poetica liber explicit, la cual supone que hay (o hubo) un libro segundo (Cfr. C. Landi, «La chiusa della Poética di Aristotele nel codice Riccardiano 46», Rivista di filologia e d'Istruzione Classica, 1925, LIII p.p. 551-556). No han faltado, sin embargo, filólogos que negaron la existencia del mismo. Así, por ejemplo, Galati-Mosella y Mc. Mahon. Pero tales dudas, como dice Hardy, no parecen suficientemente fundadas. Lo que resulta, en cambio, muy probable es que el libro dedicado a la comedia desapareciera en época bastante temprana (aún antes del siglo VI en que la Poética, como dijimos, fue vertida al siríaco), ya que un antiguo crítico intentó suplir tal pérdida componiendo el mediocre «Ersatz» que se conoce con el nombre de Tractatus Coislianus (Cfr. A. Lane Cooper, An Aristotelian Theory of Comedy, Oxford, 1924). Kaibel, Immisch y Rostagni opinan que la fuente del Tractatus es Proclo (Cfr. L. Grant, «Cicero and the Tractatus Coislianus», American Journal of Philology, 49, 1948, p.p. 80-86).

CRONOLOGÍA

ES IMPOSIBLE, desde luego, asignar una fecha exacta a la composición de la Poética (o a cualquiera otra obra de Aristóteles).

Sabemos, sin duda, que no se trata de una obra de juventud. Aun cuando en ella se advierten resabios de las opiniones de Platón en torno a la poesía y al arte, en general puede decirse que los planteos éticos y político-sociales

han sido marginados. Más aún, las tesis aristotélicas sobre la función catártica de la tragedia y sobre la superioridad filosófica de la poesía chocan directamente con la teoría platónica del arte. Por otra parte, resulta verosímil, como señala Hardy, que la composición de la Poética sea posterior a las investigaciones literarias emprendidas por el filósofo cuando se le encomendó la educación de Alejandro. Esto la ubicaría en el último período de la vida de Aristóteles, es decir, durante los años de su segunda residencia en Atenas y de su magisterio en el Liceo (entre 335 y 323 a.c.). El auditorio al cual las lecciones se dirigen está integrado por atenienses. La época podría ser precisada si conociéramos la fecha de composición de la Retórica, ya que en ella Aristóteles se refiere a la Poética (1372 a 1; 1405 a 5; 1419 b 6) como a una obra ya publicada. Las citas de obras y autores que encontramos en el texto mismo de la Poética no tienen ninguna utilidad para el caso.

En vista de todo esto, bien podríamos atenernos a la hipótesis de Rostagni (apoyada por Hardy), de que la Poética fue escrita durante los primeros años del Liceo, esto es, aproximadamente en el 334 a.c.

11

MANUSCRITOS Y PRIMERAS EDICIONES

EL PRINCIPAL y más antiguo manuscrito de la Poética es el Parisinus 1741, que data de fines del siglo X o comienzos del XI. Al parecer en 1427 estaba aún en Bizancio y llegó a Florencia a mediados del siglo, llevado tal vez por algún monje que huía de la invasión turca. No falta, sin embargo, quien crea que estaba ya en Italia antes de 1278, año en que hizo Guillermo de Moerbeke su traducción latina. En la edición de la Academia Regia Borussica es denominado A^c. También en la edición de F. Susemihl (1865) y en la de J. Vahlen (1867), quien lo considera como fuente única, ya que los otros 17 que menciona (comenzando por Urbin. 47 = B^c son todos de fecha bastante más tardía y derivan de aquél, por lo cual les da el nombre de «apógrafos». Una edición fotolitográfica de aquella parte del manuscrito que corresponde a la Poética (ya que el Parisinus 1741 contiene también la Retórica de Aristóteles y otros escritos sobre oratoria) fue hecha por H. Omont en 1891. Un manuscrito independiente del anterior es el Riccardianus 46, citado como B o R, que proviene del siglo XIV.

Más adelante nos referimos a la traducción árabe de la Poética, que data de comienzos del siglo X y se basa en una anterior siríaca del siglo VI. Ella ha llegado hasta nosotros en el manuscrito Ar. 882 a de la Bi-

biblioteca Nacional de París. El arabista D. S. Margoliouth publicó en 1911 una traducción latina del texto árabe, enfrentada al texto griego. En 1928 y 1932 J. Tkatsch publicó una edición crítica de la misma versión árabe, con traducción latina (tomo 1) y amplio comentario (tomo 2).

La «editio princeps» de la Poética, denominada «aldina», salió de las prensas de Aldo Manuzio, en Venecia, en 1508 y formaba parte de un volumen que incluía diversas obras de Rhetores griegos. Fue cuidada, al parecer, por Juan Láscaris, quien la hizo a partir del manuscrito Parisinus 2038 o de otro muy parecido.

La misma imprenta de Aldo Manuzio publicó en 1536 la primera edición bilingüe (con la traducción latina de Pazzi), reproducida en 1537 en Basilea, y en 1538 en París.

Tal vez se podría afirmar, con Weinberg, que la primera edición crítica de la Poética fue la que publicó en Florencia, en 1548, Francesco Robortello. En París, hizo otra edición crítica Guillaume Morel (Cfr. Introducción 12).

12

TRADUCCIONES MEDIEVALES Y RENACENTISTAS

NO SE CONOCE ninguna traducción latina de la Poética en la Antigüedad. Tampoco ningún comentario.

Se ha conservado, en cambio, una versión árabe, de comienzos del siglo X, hecha no sobre el original griego sino sobre una versión siríaca que se remonta al siglo VI.

Como veremos más adelante, en el siglo XIII Hermán Alemán, miembro del colegio de traductores de Toledo, virtió al latín el extracto que hiciera Averroes de la traducción árabe. Lo mismo hizo en el XIV Mantino de Tortosa.

En 1278 Guillermo de Moerbeke, el dominico que abrió a Santo Tomás de Aquino las puertas de la filosofía, al traducir las obras de Aristóteles, llevó a cabo la primera versión latina directa de la Poética. Es una traducción bastante literal y evidentemente hecha «ad usum philosophorum» (Cfr. L. Minio-Palluelo, «Guglielmo di Moerbeke traduttore della Poetica d'Aristotele», Rivista di Filosofia Neoescolástica, 39. p.p. 1-17). Dos siglos más tarde, en 1498, hizo otra, con espíritu humanista y no escolástico, Giorgio Valla. No resultó, sin embargo, muy acertada, ni contentó mucho a los helenistas y a los filólogos. Por eso, en 1536, editó la suya Alessandro Pazzi, que logró general aceptación entre los estudiosos. Muchas veces reeditada en las déca-

das siguientes, llegó a ser punto de partida para diversos estudios y comentarios en su época.

Una nueva versión latina, con texto griego y comentario, publicó V. Maggi en 1550. En 1555 salió en París la de G. Morel: Aristotelis de Arte Poetica Liber. Otra sacó a la luz en Florencia cinco años más tarde, P. Vettori. Bernardino Baldino tuvo la extraña ocurrencia de traducir la Poética de Aristóteles en verso (inspirado tal vez por el Ars poetica de Horacio), y la editó en 1576. Antonio Riccoboni, profesor de la universidad de Padua, dio a luz en 1579 un tomo que incluye la traducción latina tanto de la Retórica como de la Poética de Aristóteles. (En 1584 salió otro con la traducción de la Poética únicamente). Esta traducción es reproducida en la edición de la Real Academia de Prusia de las Aristotelis Opera.

Lodovico Castelvetro tradujo la Poética al italiano y la publicó en Viena, en 1570: Poetica d' Aristotele vulgarizzata et sposta. Seis años más tarde sacó en Basilea una segunda edición «riveduta et ammendata».

Alessandro Piccolomini publicó en Siena en 1572 otra traducción italiana: Il libro della Poetica d'Aristotele. Tradotto di greca lingua in volgare, y la reimprimió tres años después en Venecia con Annotationi.

Antes que Castelvetro y Piccolomini, había traducido ya, en 1549, la Poética «in lingua vulgare fiorentina» Bernardo Segni.

13

TRADUCCIONES DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII aparecieron varias traducciones de la Poética, especialmente al francés y al latín y algunos comentarios.

En 1611 D. Heinsius publicó en Lyon una versión latina con texto griego y notas.

En 1613 editó Paolo Beni en Padua sus In Aristotelis Poeticam Commentarii. En 1671 el señor de Norville hizo lo propio en París con su versión francesa: La Poétique d'Aristote, traduite du grec. A. Dacier ofreció en 1692 (Amsterdam-Paris) La Poétique d'Aristote, Traduite en Françoisise avec des remarques critiques.

En 1753 M.C. Curtius editó su traducción alemana, en Hannover: Aristoteles Dichtkunst ins Deutsche übersetzt, mit Ammerkungen und besondern Abhandlungen.

Pietro Metastasio, el famoso autor de muchos famosos melodramas (Attilio Regolo, Demetrio, La demenza di Tito, etc.) y el más célebre de los libre-

tistas de ópera de su siglo, publicó el mismo año de su muerte (1782) un *Es-tratto della Poetica di Aristotele*, en el cual el «Sófocles itálico» intenta fundamentar su propio credo estético.

F. W. Reiz sacó en Leipzig, en 1786, su versión latina: *Aristotelis de Poetica liber*, y J. G. Buhle en Göttingen, en 1794: *De Poetica Liber*.

En 1792 H. J. Pye editó en Londres su versión inglesa, acompañándola con un comentario que la explica con ejemplos tomados principalmente de los poetas modernos.

Ch. Batteux sacó en París en 1771 una traducción francesa de la *Poética de Aristóteles*, acompañada por las *Poéticas de Horacio, Vida y Despreaux* (éstos dos últimos hoy olvidados preceptistas).

14

EDICIONES, TRADUCCIONES Y COMENTARIOS MODERNOS

A PARTIR DEL SIGLO XIX vieron la luz en Europa varias ediciones y traducciones de la *Poética de Aristóteles*.

En 1831 Immanuel Bekker inició la publicación de las obras de Aristóteles, con los auspicios de la «Academia Regia Borussica». La segunda edición, cuidada por Olof Gigon, salió en 1960, «apud W. De Gruyter et socios», de Berlín. Allí la *Poética* ocupa las páginas finales (1447-1462) del tomo segundo.

Siguió la de Firmin-Didot (1848-1869), con traducción latina que abarca asimismo las Obras completas del estagirita.

En el *Conspectus editionum potiorum quae post bekkerianam lucem viderunt*, antepuesto al segundo tomo de la segunda edición de Bekker, enumera Gigon las siguientes ediciones particulares de la *Poética aristotélica*: 1) la de F. Susemihl (1865, 1874); 2) la de J. Vahlen (1867, 1874, 1885); 3) la de W. Christ (BT 1898, 1904); 4) la de J. Bywater (1909 y OCT 1911); 5) la de A. Rostagni (1927; 1945); 6) la de W. Hamilton Fyfe (1927); 7) la de J. Hardy (1933); 8) la de A. Gudeman (1934); 9) la de J. Sykoutris y S. Menardos (1937); 10) la de D. de Montmollin (1951). A ellas habría que añadir: 11) la de G. F. Else (1957, 1963); 12) la de G. M. A. Grube (1958); 13) la de M. Pittau (1962, 1972); 14) la de R. Kassel (1965, 1966, 1968); 15) la de R. Dupont-Roc y J. Lallot (1980), y probablemente algunas otras. Resulta extraño que Gigon no mencione la edición de S. H. Butcher (1893, 1920, 1923, 1932, 1951).

Entre las traducciones cabe citar (además de las que acompañan a algunas de las ediciones recién enumeradas) las siguientes: 1) Al francés, las de: J. B. Saint-Hilaire (1858); E. Egger (1878); E. Ruelle (1882); J. Voilquin y J. Ca-

pelle (1944); 2) Al italiano, las de: G. Barco (1876); M. Valmigli (1916, 1934, 1946); F. Albeggiani (1934); E. Pistelli (1937, 1947); C. Gallavotti (1974); 3) Al inglés las de: T. Twining (1782, 1912); E. R. Wharton (1883); D.S. Margoliouth (1911); P.H. Epps (1942); M.C. Nahm (1948); L. J. Potts (1953); J. Warrington (1963); L. Golden (1968); 4) Al alemán las de: A. Stahr (1860); F. Ueberweg (1869, 1875); M. Schmidt (1875); Th. Gomperz (1895); O. Gigon (1950, 1961, 1969); 5) Al portugués, la de: E. de Sousa (1966); 6) Al catalán, la de J. Farran i Mayoral (1946).

Entre los estudios e interpretaciones de la Poética, además de los incluidos en las traducciones mencionadas, deben tenerse en cuenta los siguientes: A Döring, *Die Kunstlehre des Aristoteles* (1876); J. Vahlen *Beiträge zu Aristoteles' Poetik* (1914, 1965); H. Richards, *Aristotelica* (1915); F. Solmsen, «Origins and Methods of Aristotle's Poetic» — *Classical Quarterly* —29— (1935) p.p. 192-201; H. House, *Aristotle's Poetic* (1956); F.L. Lucas, *Tragedy, Serious Drama in relation to Aristotle's Poetics* (1957); J. Jones, *On Aristotle and Greek Tragedy* (1962); A. B. Neschke, *Die Poetik des Aristoteles, Teststruktur und Textbedeutung*, Frankfurt, 1980. El comentario más detallado publicado en las últimas décadas es probablemente el de D.W. Lucas: *Aristotle, Poetics* (1968).

Para una enumeración más completa de las ediciones, traducciones, estudios y comentarios de la Poética puede consultarse: A. Lane Cooper y Alfred Gudeman, *A Bibliography of the Poetics of Aristotle* (1928), trabajo complementado por el de G.F. Else, «A Survey of Work on Aristotle's Poetic, 1940-1954», *Classical Weekly*, 1954, 48, p.p. 73-82.

TRADUCCIONES CASTELLANAS

LOS PRIMEROS lectores que tuvo en España la Poética de Aristóteles vivieron, sin duda, en el siglo XIII. El arzobispo Raimundo de Toledo había fundado una especie de «collegium» de traductores con el propósito de hacer accesibles a los cristianos cultos (es decir, a los clérigos) las obras de la antigua sabiduría griega, árabe y oriental. Entre esos traductores estaban Dominicus Gundissalinus (Domingo González), Ibn Daud (Avendauth), Johannes Hispanus (¿Juan de Toledo?), y, un poco más tarde, ya en el siglo XIII, Hermán Alemán (Hermannus Alemanus), quien virtió al latín la Poética de Aristóteles, a partir del extracto hecho por Averroes de la traducción árabe del nestoriano Abu Bischar (Abu Bistr) (el cual, a su vez, se basó en una traducción

siríaca). La de Hermán Alemán fue probablemente la primera traducción latina medieval, escrita para el Occidente cristiano. En el siglo siguiente, otro español, Mantino de Tortosa, reiteró la tentativa de Hermán Alemán y volvió a traducir al latín, partiendo del texto árabe, la Poética. Sin embargo, durante los siglos XV y XVI, mientras en Italia dicha obra de Aristóteles era objeto de ediciones, traducciones y comentarios, no se recuerda en España intento alguno de darla a conocer. De hecho, los españoles que durante el Renacimiento la leyeron tuvieron que hacerlo en latín o en italiano. Recién en 1625 se publicó la primera traducción castellana, que hizo Don Alonso Ordóñez das Seijas y Tobar, aunque no debe pasarse por alto el hecho de que hasta ese año no había aparecido todavía ninguna traducción inglesa, alemana o francesa. En 1778 la reeditó, con algunas adiciones y correcciones, don Casimiro Flórez Canseco. Pero no había de finalizar el siglo XVIII (siglo, por excelencia, de las «artes poéticas» y de las preceptivas literarias) sin que saliera a luz otra versión castellana, hecha directamente del griego por el bibliotecario Don Joseph Goya y Muniain, dedicada a Don Gaspar Melchor de Jovellanos y publicada por real orden en 1798. Es versión medianamente fiel y de sabroso estilo.

En 1630, un lustro apenas después de publicada la traducción de Ordóñez, había hecho otra el helenista Vicente Mariner, la cual, como casi toda su ingente obra, permanece inédita. (De ella sólo quedan dos copias manuscritas en la Biblioteca Nacional de Madrid). Juan Pablo Mártir Rizo, en cambio, no tradujo la Poética, según ha demostrado García Yebra (contra Menéndez Pelayo y otros varios historiadores), sino que, basándose parcialmente en el texto de Aristóteles (a través de la versión latina de Heinsio), intentó elaborar su propia Poética.

El siglo XIX no conoció ninguna nueva traducción castellana de la Poética aristotélica. Mediando el XX aparecen, en cambio, dos, casi al mismo tiempo: la de Juan David García Bacca (México, 1946) y la de Eilhard Schlesinger (Buenos Aires, 1947). La segunda supera a la primera por su honrado empeño en dejar hablar a Aristóteles.

En 1974, la Biblioteca Románica Hispánica de la Editorial Gredos, dirigida por Dámaso Alonso, publicó la de Valentín García Yebra (en edición trilingüe, con el texto griego de Kassel, enmendado, y la versión latina de Riccoboni, según la edición de Bekker cotejada con la que hizo el propio Riccoboni en 1584). La traducción castellana es fiel y tiene el mérito de no dejarse desviar por extemporáneas exégesis filosóficas. Revela la obra de un filólogo. Va precedida por una introducción (que es exclusivamente filológica) y seguida por abundantes notas, apéndices, bibliografía e índices.

La traducción de Francisco de P. Samaranch, que encabeza las Obras de

Aristóteles publicadas por Aguilar en 1964 (reimpresa, en 1973), aunque se presenta como «traducción del griego», es más bien una traducción de la traducción francesa de Hardy.

Del griego es, en cambio, la del catedrático José Alsina Clota, publicada en 1977, en Barcelona, con nota preliminar y notas al texto.

Del griego es, igualmente, y bastante literal por cierto (según deliberado propósito), la de Aníbal González, editada por Taurus en 1987, en un volumen que incluye también la Epístola a los Pisones de Horacio, y lleva por título Artes poéticas.

Nuestra traducción ha sido hecha sobre el texto griego que da W. Hamilton Fyfe, el cual se basa en la tercera edición de Vahlen (Leipzig, 1885). Las muy escasas veces que nos apartamos de ese texto lo indicamos en nota.

Cuando en la Introducción o las Notas mencionamos algún autor sin indicar la obra, nos referimos a su edición, traducción o comentario citado en Introducción 14-15 (ad locum).

Angel J. Cappelletti

ARISTOTELES

POETICA

1

De la poética misma¹ y de sus especies² y de cuál es la virtud³ 1447 a
de cada una de éstas, y de cómo se deben construir los
argumentos⁴, si la poesía ha de lograrse⁵, y también de cuántas
y cuáles partes consta⁶, y análogamente de las demás cuestiones
que integran la misma investigación⁷, hablemos, comenzando pri-
mero, según la naturaleza exige, por lo primero⁸.

La epopeya y la poesía trágica y también la comedia, la poesía
ditirámbica y la mayor parte de la que se acompaña con la flauta
y la que va con la cítara⁹, vienen a ser todas en general
imitaciones¹⁰. Difieren, sin embargo, entre sí por tres razones:
imitan por medios en su género diversos, objetos diferentes y con
modos no iguales sino distintos¹¹.

Así como algunos, ya por arte, ya por experiencia¹², imitan
muchas cosas, representándolas con colores y figuras¹³, y otros
lo hacen con la voz¹⁴, así también todas las artes antes nombra-
das llevan a cabo su imitación con el ritmo, la palabra y la armo-
nía, [utilizándolos] ya separadamente, ya en conjunto¹⁵. Utilizan,
de tal modo, sólo la armonía y el ritmo las artes de la flauta y
de la cítara y cuantas resultan semejantes a ellas con respecto a
la capacidad, como la de las siringas¹⁶. Por medio del mismo rit-
mo, pero sin armonía, imitan las artes de los bailarines¹⁷, pues
a través de figuraciones rítmicas representan tanto los caracteres
como las pasiones y las acciones¹⁸. Tanto el (arte) que sólo em-
plea la prosa como el que utiliza el verso, ya sea combinando 1447 b
diversos metros, ya usando uno solo, carece hasta hoy de nombre
propio¹⁹. No poseemos, en efecto, un término común para nom-
brar los mimos de Sofrón y Jenarco²⁰, los diálogos socráticos²¹,
o la imitación que alguien pudiera hacer en versos trímetros,
elegíacos²² o de alguna especie semejante, a no ser porque los
hombres, vinculando la ejecución con el metro, llaman «elegía-

cos» o «épicos» a los poetas, no como quien los denomina según la imitación, sino de modo corriente, según el metro. Y si alguien saca a luz una obra de medicina o de física en verso, suelen llamarlo así (poeta) ²³. Pero Homero y Empédocles nada tienen en común, excepto el metro, por lo cual es justo llamar al uno «poeta» y al otro «fisiólogo» antes que «poeta»²⁴. Si alguien, de modo semejante, mezclando todos los metros, como hizo Queremón en su *Centauro*²⁵, rapsodia en que todos los metros se combinan, produjera una representación, también deberá ser tenido por poeta²⁶. Así, sobre estas cuestiones, me defino²⁷.

Algunas artes hay que usan todos los medios mencionados, a saber, el ritmo, la melodía y el metro²⁸, como la poesía ditirámbica y la nómica²⁹, la tragedia y la comedia. Se diferencian, sin embargo, porque algunas los usan todos a un tiempo y otras en momentos diversos³⁰. Estas son, pues, las diferencias que establezco entre las artes, en cuanto a los medios con que logran la imitación³¹.

2

Puesto que los imitadores imitan a sujetos que actúan³², es preciso que [dichos sujetos] sean honestos o deshonestos (los caracteres, en efecto, casi siempre se reducen a éstos, porque todos se diferencian entre sí por su maldad o su virtud)³³, ya sean mejores, ya peores, ya iguales a nosotros mismos. Igual cosa sucede con los pintores³⁴: Polignoto³⁵ los pinta mejores, Pausón³⁶, peores; Dionisio³⁷, iguales. Es evidente que cada una de las mencionadas artes imitativas³⁸ comprenderá estas diferencias y se hará diferente al imitar de tal manera diferentes objetos³⁹. También en la danza⁴⁰, en la flauta y en la cítara pueden hallarse dichas desemejanzas⁴¹, e igualmente en los discursos y en los puros versos⁴².

1448 a

Así, Homero representa [a sus personajes] mejores⁴³; Cleofonte, similares⁴⁴; Hegemón de Taso, el primero que compuso parodias⁴⁵, y Nicocares, el de la *Cobardiada*, peores⁴⁶. Algo parecido sucede en la poesía ditirámbica y nómica, donde alguien podría representar a los Cíclopes⁴⁷ como⁴⁸ Timoteo⁴⁹ o como Filoxeno⁵⁰. La diferencia entre la tragedia y la comedia consiste

precisamente en esto: la segunda intenta representar a los hombres peores de lo que hoy son; la primera, mejores⁵¹.

3

Una tercera diferencia entre estas [artes] está dada también por el modo en que imitan cada una de estas cosas⁵². Porque, con los mismos medios⁵³ y al representar las mismas cosas, es posible narrar en parte y en parte asumir el papel de un personaje distinto, como hace Homero, o presentarse como uno mismo sin transformación alguna⁵⁴, y es posible también presentar a los personajes mismos, como si ellos todo⁵⁵ lo hicieran y lo crearan⁵⁶.

El arte imitativo se funda, pues, según dijimos al comienzo, en las tres diferencias siguientes: en *el medio por el cual*, en *el objeto que* y en *el modo cómo* se imita⁵⁷. De manera que, desde cierto punto de vista, Sófocles sería un imitador igual a Homero, pues ambos representan a hombres honestos; desde otro punto de vista, sin embargo, sería igual a Aristófanes, pues ambos representan personajes que actúan y obran⁵⁸. Algunos dicen que [tales representaciones] son llamadas «dramas» precisamente porque representan [personajes] que obran⁵⁹. Por eso, los dorios reivindican para sí la tragedia y la comedia⁶⁰: la comedia, los megáricos de aquí, como algo que nació con su democracia, y los de Sicilia⁶¹, porque de allí era Epicarmo⁶², poeta muy anterior a Quiónides⁶³ y a Magnes⁶⁴; la tragedia, algunos de los del Peloponeso⁶⁵. Tomando los nombres como prueba, dicen, en efecto, que ellos llaman «komai» (cabelleras) a los arrabales, a los que los atenienses llaman «demoi»⁶⁶, de manera que los comediantes no son denominados así por «komádsein» [celebrar fiestas con danzas y cantos], sino porque, habiendo sido despreciados por la ciudad, deambulaban por los arrabales⁶⁷. Y «hacer» es, para ellos, «drân», mientras los atenienses lo expresan por «práttein»⁶⁸. Acerca de las variedades de la imitación y de cuántas y cuáles son digo [todo] esto⁶⁹. 1448 b

4

En general, parece que dos causas, ambas naturales, generan la poesía⁷⁰: la capacidad de imitar, connatural a los hombres desde

la infancia, en lo cual se diferencian de los demás animales (porque el hombre es el más propenso a la imitación y realiza sus primeros aprendizajes a través de imitaciones), y la capacidad de gozar todos con las imitaciones⁷¹. Prueba de ello es lo que sucede con las obras: las imágenes de cosas que en sí mismas son desagradables de ver, como las figuras de fieras horrendas y de cadáveres, nos causan placer cuando las vemos representadas con mucha exactitud⁷². La causa es asimismo que el aprender no sólo resulta sumamente placentero para los filósofos sino también para los demás, aunque participen menos en ello⁷³. Por eso se regocijan al mirar las imágenes, porque resulta que quienes las contemplan aprenden y deducen lo que cada objeto es, como que esto es aquello⁷⁴. Pues cuando no ha habido una visión previa, la imitación no produce placer por sí misma, sino por su perfección, por el color o por alguna otra causa semejante⁷⁵.

Puesto que son propios de la naturaleza [humana] la imitación, la armonía y el ritmo⁷⁶ (porque es evidente que los metros son partes de los ritmos)⁷⁷, quienes desde el principio⁷⁸ estaban mejor dotados al respecto los desarrollaron poco a poco y, a partir de sus espontáneas actividades, crearon la poesía⁷⁹. Esta se divide así de acuerdo con el carácter propio [de cada poeta]⁸⁰, porque los más serios representan acciones nobles y propias de quienes son nobles, mientras los más vulgares las de hombres ordinarios, y componen ante todo vituperios, como los otros, himnos y encomios⁸¹.

De los poetas anteriores a Homero no podemos mencionar ninguna obra de esta [segunda] clase, aunque al parecer hubo muchas⁸²; pero a partir de Homero las hay, como el *Margites* de este mismo y otras semejantes⁸³. Para ellas resultó adecuado el metro yámbico⁸⁴, al cual por eso todavía hoy se lo llama así⁸⁵, porque con tal metro se zaherían mutuamente⁸⁶. Entre los antiguos, hubo poetas⁸⁷ de versos heroicos y otros de versos yámbicos⁸⁸. Así como Homero fue el más alto poeta de asuntos graves⁸⁹, porque fue el único que compuso imitaciones no sólo bellas sino también dramáticas⁹⁰, así también fue el primero que delineó los esquemas de la comedia⁹¹, al hacer materia del drama no el [mero] vituperio sino lo que es [en sí] risible⁹². El *Margites* da lugar a una analogía: lo que la *Iliada* y la *Odisea* son respecto a la tragedia, éste lo es respecto a la comedia⁹³.

1449 a

Cuando aparecieron la tragedia y la comedia, entre quienes se

inclinaban naturalmente por ambos géneros poéticos unos empezaron a componer comedias en lugar de sátiras; otros a ser maestros de la tragedia en vez de serlo de la épica⁹⁴, porque la forma de aquéllas es más elevada y prestigiosa que la de éstas⁹⁵.

Determinar si la tragedia ha alcanzado ya el dominio de sus [diferentes] formas o no, y si puede ser juzgada en sí misma y en sus efectos sobre los espectadores, es otra cuestión⁹⁶. Proviene, en todo caso, tanto ella como la comedia, de la improvisación⁹⁷. Nació la una de quienes ensayaban el ditirambo⁹⁸; la otra, de quienes [entonaban] los cantos fálicos, que todavía hoy en muchas ciudades se conservan por mandato de la ley⁹⁹.

Poco a poco evolucionó la tragedia, al desarrollar [algunos] cuanto en ella se manifestaba¹⁰⁰, y, después de haber sufrido muchas transformaciones¹⁰¹, se estabilizó, una vez que logró su naturaleza propia¹⁰². El primero que elevó de uno a dos el número de los actores, al mismo tiempo que reducía la intervención del coro y atribuía al diálogo el papel principal, fue Esquilo¹⁰³. Sófocles [utilizó] tres [actores]¹⁰⁴ y la escenografía¹⁰⁵. Por otra parte¹⁰⁶, [hemos de decir], en cuanto a su grandiosidad¹⁰⁷, que, a partir de breves relatos y de un estilo jocoso, por transformación de la sátira¹⁰⁸, resultó más tarde ennoblecida y utilizó el yámbico en lugar del tetrametro¹⁰⁹. Al principio [los poetas] usaban el tetrametro por tratarse de poesía apta para la sátira y la danza, pero al sobrevenir el diálogo, la naturaleza misma encontró el metro adecuado, porque el yambo es el más dialogal de los metros¹¹⁰. Prueba de ello es que en la conversación con frecuencia usamos yambos; pocas veces, hexámetros, y eso perturbando la armonía del diálogo¹¹¹. Está además [la cuestión del] número de actos¹¹². Y respecto a los otros elementos (de la representación teatral) y a cómo se dice que cada uno de ellos fue introducido, sea según se nos ha referido, ya que resultaría tal vez labor excesiva examinarlos uno por uno¹¹³.

5

La comedia es, como hemos dicho, imitación de la gente más vulgar, pero no ciertamente de cualquier defecto, sino sólo de lo risible en cuanto es parte de lo feo¹¹⁴. Lo risible es, en efecto, un error o una torpeza que no provoca dolor ni resulta fatal, como

se hace evidente en la máscara cómica, fea y contorsionada sin tormento¹¹⁵.

Los cambios de la tragedia y quienes los originaron no son desconocidos¹¹⁶; pero la comedia, por el hecho de no haber sido tomada en serio desde el principio, es ignorada¹¹⁷. El arconte concedió al comediógrafo un coro en época tardía, aunque antes los había espontáneos¹¹⁸. Una vez que la comedia alcanzó determinadas estructuras, sus así llamados poetas comenzaron a ser recordados¹¹⁹. Quién introdujo las máscaras, los prólogos, un determinado número de actores y otros usos semejantes es cosa que se ignora¹²⁰.

1449 b

La elaboración de argumentos vino al principio de Sicilia, con Epicarmo y Formis¹²¹. Entre los atenienses, Crates fue el primero que empezó a componer diálogos y relatos en general, con prescindencia de las formas yámbricas¹²². La epopeya concuerda con la tragedia en cuanto es una imitación métrica de acciones elevadas, pero difiere de ella en cuanto utiliza un metro único y es narrativa¹²³. Difiere igualmente en lo que toca a la extensión¹²⁴, ya que la tragedia intenta desarrollarse, en lo posible, durante un solo período solar o sobrepasarlo en poco, mientras la epopeya es indefinida respecto al tiempo¹²⁵. Y en esto difieren, aun cuando al principio igual se procedía en las tragedias y en los cantos épicos¹²⁶. Algunos elementos son comunes; otros son exclusivos de la tragedia¹²⁷. Por tanto, quien diferencia una tragedia buena de una mala, puede hacer lo mismo con la epopeya. La tragedia implica, en efecto, todos los elementos de la epopeya, aunque no todos los de aquélla se encuentren en ésta¹²⁸.

6

Acerca de la imitación con hexámetros y de la comedia hablaremos más tarde¹²⁹. Tratemos, pues, ahora de la tragedia, una vez obtenida la definición de su esencia, que se desprende de lo dicho¹³⁰. Es, así, la tragedia imitación de una acción elevada y perfecta, de una determinada extensión, con un lenguaje diversamente ornado en cada parte, por medio de la acción y no de la narración, que conduce, a través de la compasión y del temor, a la purificación de estas pasiones. Llamo «lenguaje ornado» al que tiene ritmo, armonía y canto. «Diversamente... en cada par-

te» quiere decir que ciertos efectos se logran sólo a través de los versos, y otros, en cambio, a través del canto¹³¹.

Puesto que quienes ejecutan la imitación son personas actantes, lo primero en la tragedia es necesariamente la organización del espectáculo. Después vienen la composición musical y el texto poético. Con estos [medios], en efecto, se lleva a cabo la imitación¹³². Llamo aquí «texto poético» a una determinada combinación de metros; «composición musical» lo empleo con toda la fuerza de su evidente significado¹³³.

Puesto que [la tragedia] es imitación de una acción ejecutada por algunos [individuos] actantes, que necesariamente están dotados de determinado carácter y modo de pensar¹³⁴, por lo cual decimos que las acciones son de determinada clase¹³⁵ —por naturaleza, en efecto, el pensamiento y el carácter son las dos causas de la acción, y de acuerdo con los mismos todos los seres humanos llegan al éxito o al fracaso¹³⁶— la imitación consiste en un mito actuado. Llamo aquí «argumento» a la unitaria disposición de los hechos¹³⁷; «carácter» a aquello por lo cual decimos que los personajes son de determinada manera¹³⁸; «pensamiento» a aquello gracias a lo cual, al hablar, aseveran algo y revelan una opinión¹³⁹.

1450 a

Necesariamente, pues, los elementos de toda tragedia son seis, y de acuerdo a cómo son ellos resulta una tragedia de tal o cual especie¹⁴⁰. Ellos son: el argumento, los caracteres, el lenguaje, el pensamiento, el espectáculo y el canto¹⁴¹. De estos elementos, dos corresponden a los recursos mediante los cuales se realiza la imitación; uno al modo cómo se realiza; tres a las cosas imitadas¹⁴². Fuera de éstos no hay ningún otro¹⁴³. Y no son pocos los [poetas] que utilizan estas formas, ya que toda [tragedia] incluye de igual modo espectáculo, caracteres, argumento, lenguaje, música y pensamiento¹⁴⁴. De ellas la principal es la organización de los hechos, ya que la tragedia no es representación de los hombres sino de la acción, de la vida, de la felicidad y de la desdicha¹⁴⁵. La felicidad y la desdicha, empero, se dan en la acción, y el fin consiste en cierta especie de acción, no en determinado carácter. Los individuos son lo que son por su carácter, pero son felices o lo contrario por sus acciones. No actúan, por tanto, para representar caracteres sino que éstos son presentados a través de las acciones. De tal modo, los hechos y el argumento constituyen el fin de la tragedia, y el fin es lo más importante de todo¹⁴⁶. Más

aún: sin acción no podría darse una tragedia, sin caracteres sí. Las tragedias de la mayoría de los autores recientes omiten los caracteres, y en general hay muchos poetas de esta clase, cuya posición es análoga a la de Zeuxis frente a Polignoto entre los pintores. Polignoto es, en efecto, un buen pintor de caracteres; la pintura de Zeuxis, en cambio, no envuelve ningún carácter¹⁴⁷. Además, si alguien produce una seguidilla de discursos que delinean caracteres, bien elaborados en cuanto al lenguaje y el pensamiento, no está ejecutando una obra que corresponda a la tragedia, y mucho más cerca estará de lograrlo aquella que, aun valiéndose de medios más imperfectos, posea argumento y organización de las acciones¹⁴⁸. Por otra parte, las peripecias y los reconocimientos, principales recursos con que la tragedia atrae los espíritus¹⁴⁹, forman parte del argumento. Prueba de ello es que quienes intentan componer [una tragedia] consiguen la excelencia en el lenguaje y en los caracteres antes que en la ordenación de los hechos, como les sucedió a casi todos los primeros poetas¹⁵⁰.

Principio y casi alma de la tragedia es, por tanto, el argumento¹⁵¹. En segundo lugar, vienen los caracteres¹⁵². Algo semejante pasa en la pintura: si alguien embadurna [un cuadro] al azar con los más bellos colores, no producirá el mismo gozo que [lograría con] un dibujo en blanco y negro¹⁵³. Es, en efecto, [la tragedia] una representación de la acción y, precisamente a través de ella, de los agentes¹⁵⁴. En tercer lugar está el pensamiento¹⁵⁵. Este consiste en la capacidad de expresar lo que es factible y adecuado, la cual se da en el diálogo y es tarea del político y del retórico. Los antiguos [trágicos], en efecto, presentaban [a sus personajes] hablando como políticos; los actuales, como retóricos¹⁵⁶. El carácter es lo que explica la norma de conducta y qué clase de cosas elige o rechaza [un personaje] en lo no manifiesto. Carecen, por eso, de carácter los discursos en los cuales el que habla no escoge ni rechaza absolutamente nada¹⁵⁷. Pensamiento hay en aquellos que muestran cómo es o no es un determinado objeto o expresan en general [una idea]¹⁵⁸.

1450 b

El cuarto [elemento] del discurso es el lenguaje. Afirmino, pues, según antes he dicho, que el lenguaje es la facultad de expresarse por medio de palabras, la cual tiene igual fuerza en verso y en prosa¹⁵⁹. En cuanto a los [elementos] restantes, el canto puede considerarse el más importante de los ornatos. El espectáculo re-

sulta apto para conmover los espíritus, pero es extraño al arte y de ningún modo intrínseco a la poesía. La fuerza de una tragedia no depende, en verdad, de la actuación y de los actores, y además el arte del escenógrafo, en lo que se refiere a los efectos del espectáculo, prevalece sobre el de los poetas¹⁶⁰.

7

Una vez definidos estos [elementos], digamos a continuación cuál debe ser la disposición de los hechos, ya que esto es lo primero y principal en la tragedia¹⁶¹. Queda, pues, establecido, para nosotros, que la tragedia es representación de una acción perfecta y completa y dotada de cierta extensión, ya que algo puede estar completo y carecer de toda extensión¹⁶². Completo es, en realidad, lo que tiene principio, medio y fin. Principio es aquello que necesariamente no está precedido por otra cosa y aquello después de lo cual otra cosa existe o llega a existir. Fin, por el contrario, es aquello que por naturaleza, necesariamente o en la mayor parte de los casos, viene después de otra cosa y aquello después de lo cual nada viene. Medio es aquello que viene después de algo y después de lo cual algo viene. Es preciso, pues, que los argumentos bien contruidos no comiencen en cualquier parte ni en cualquier parte concluyan, sino que se ajusten a las ideas antes expuestas¹⁶³.

Además, lo bello, ya se trate de un ser viviente, ya de una totalidad compuesta de partes, no sólo debe tener dichas partes ordenadas sino también, y no por accidente, una determinada dimensión. Porque lo bello se encuentra en la magnitud y en el orden. Por eso, ni un animal demasiado pequeño podría ser bello (pues la visión se torna confusa cuando se produce en un instante próximo a lo imperceptible), ni uno demasiado grande (ya que, 1451 a al no ser percibido todo al mismo tiempo, se pierde para los espectadores la unidad y totalidad de la visión, como sucedería si hubiera un animal de diez mil estadios). Y así como un todo o un animal deben alcanzar cierto tamaño pero ser bien abarcables con la vista, así también los argumentos han de tener determinada extensión, pero ser fáciles de recordar¹⁶⁴.

El límite de la extensión, en lo que toca a las competencias y a la percepción, no corresponde al arte poético. Si se quisiera,

en efecto, llevar a la escena un centenar de tragedias, deberían ser representadas de acuerdo con el reloj de agua, como se dice que sucedía en otra época. Pero en lo relativo al límite exigido por la propia naturaleza del asunto, [la tragedia] será más bella cuanto más extensa, mientras resulte fácilmente comprensible. Para expresarlo en una sencilla definición: el límite adecuado está dado por la extensión que hace posible el tránsito de la fortuna a la desgracia y de la desgracia a la fortuna a través de diferentes sucesos necesarios o probables¹⁶⁵.

8

El argumento no es uno, como algunos creen, porque se refiera a un solo [personaje]. Muchas y aun infinitas cosas le pasan a un solo [personaje], las cuales en algunos casos carecen de toda unidad. Igualmente, hay acciones de un solo [personaje] que son múltiples y de las cuales no surge ninguna acción única¹⁶⁶. Por eso, parece que se equivocaron los poetas que compusieron la *Heracleida* o la *Teseida* u otros poemas semejantes. Suponen, en efecto, que como Heracles es uno solo, el argumento resulta también uno¹⁶⁷. Pero Homero, así como los supera en otros puntos, también parece ver bien aquí, ya sea por arte, ya por naturaleza. Al componer, en efecto, la *Odisea*, no puso allí todas las cosas que [a Ulises] le pasaron, como las heridas recibidas en el Parnaso o la locura simulada en la reunión [de las tropas], hechos de los cuales ninguno surge necesaria o probablemente del otro, sino que construyó la *Odisea* en torno a lo que solemos denominar una acción única, lo mismo que la *Ilíada*¹⁶⁸.

Es necesario, pues, que, así como en las otras artes imitativas una sola imitación corresponde a un solo objeto, así también en el argumento, que representa una acción, se imite su totalidad única, y que las partes de los acontecimientos se hallen de tal modo dispuestas que, al cambiar o ser eliminada una de ellas, el todo quede trastocado y subvertido, ya que algo cuya presencia o ausencia no produce ningún efecto visible no forma parte del todo¹⁶⁹.

9

Según lo dicho, resulta evidente que no es tarea del poeta referir lo que realmente sucede sino lo que podría suceder y los aconteci-

mientos posibles, de acuerdo con la probabilidad o la necesidad. El historiador y el poeta no difieren por el hecho de escribir en prosa o en verso. Si las obras de Herodoto fueran versificadas, en modo alguno dejarían de ser historia, tanto en prosa como en verso. Pero [el historiador y el poeta] difieren en que el uno narra lo que sucedió y el otro lo que podría suceder. Por eso, la poesía es algo más filosófico y serio que la historia; la una se refiere a lo universal; la otra, a lo particular¹⁷⁰. 1451 b

Lo universal es lo que corresponde decir o hacer a cierta clase de hombre, de modo probable o necesario. De allí parte la poesía, al atribuir nombres [a los personajes]. Lo particular es lo que hizo o padeció Alcibíades¹⁷¹. En lo relativo a la comedia esto resulta ya evidente, pues al construir [los poetas] sus argumentos según lo probable, imponen [a sus personajes] los nombres que se les ocurren y no tratan, como los poetas yámbicos, de los individuos. En lo que toca a la tragedia, por el contrario, conservan nombres reales. La causa de ello es que lo posible resulta verosímil. Las cosas que no suceden no las consideramos posibles; pero las que suceden es obvio que lo son, ya que si fueran imposibles no sucederían. En algunas tragedias, sin duda, hay uno o dos nombres célebres, mientras los demás son ficticios, y en algunas ni siquiera hay uno solo, como en el *Anteo*, de Agatón, donde tanto los hechos como los nombres son inventados y, sin embargo, encanta¹⁷². No hay que procurar, por consiguiente, en todos los casos apegarse a los argumentos transmitidos por la tradición, sobre los cuales suelen versar las tragedias. Ridículo resulta procurarlo, cuando los hechos famosos lo son para unos pocos y sin embargo encantan a todos¹⁷³.

Es evidente, pues, por todo esto, que el poeta lo es más por los argumentos que por los metros, en cuanto es poeta por la imitación e imita las acciones¹⁷⁴. Y no por representar hechos reales es menos poeta, pues nada impide que algunos de tales hechos sean de aquellos que probable o necesariamente suceden, y, según esto, él es poeta de los mismos¹⁷⁵.

De los argumentos y relatos simples los peores son los episódicos. Llamo «episódico» al argumento en el cual los episodios no se relacionan entre sí de modo probable o necesario. Esta clase de argumentos la desarrollan de por sí los malos poetas, y también los buenos a causa de los actores. Cuando componen para

una competencia y alargan la trama más allá de lo que ella puede dar, muchas veces se ven forzados a tergiversarla¹⁷⁶.

Puesto que la tragedia no es sólo representación de una acción perfecta sino también de [acontecimientos] temibles y lamentables, y esto se logra, sobre todo, cuando ellos suceden de modo insospechado, pero dependiendo unos de otros, pues en tal caso causarán más asombro que si se produjeran automática o casualmente —ya que, aun entre los casuales, resultan más asombrosos los que parecen surgidos con un fin, como cuando la estatua de Mitis en Argos mató al causante de la muerte de Mitis, cayendo sobre él en un espectáculo, porque tales hechos no parecen suceder por azar—, estos argumentos resultan necesariamente más bellos¹⁷⁷.

1452 a

10

Entre los argumentos unos son simples, otros complejos, ya que las acciones representadas también lo son. Llamo «simple» a la acción que, según se dijo, es continua y unitaria y en la cual el cambio se produce sin peripecia y sin reconocimiento; llamo «compleja» a aquella en la cual el cambio se efectúa por reconocimiento, por peripecia o por ambas cosas a la vez¹⁷⁸. El cambio debe producirse como consecuencia de la misma trama, de modo que surja, necesaria o probablemente, de los acontecimientos previos. Mucha diferencia hay, en efecto, entre surgir a *causa de* algo y surgir *después de* algo¹⁷⁹.

11

La peripecia es la transformación de lo actuado en su contrario, según se ha dicho. Y esto, como ahora decimos, de acuerdo a lo que es probable o necesario. En el *Edipo*, por ejemplo, el que viene al encuentro de éste con propósito de congratularlo y liberarlo de temor respecto a la madre, cuando le revela su identidad, consigue lo contrario. Y en el *Linceo*, éste es llevado a la ejecución y Danao lo sigue para darle muerte, pero de lo actuado resulta que el segundo muere y el primero se salva¹⁸⁰.

Reconocimiento, como el propio nombre lo indica, comporta

un cambio de la ignorancia al saber, que [genera] el amor o el odio de quienes están predeterminados para la felicidad o la desdicha. El reconocimiento más bello se produce cuando se da junto con la peripecia, como sucede en el *Edipo*¹⁸¹. Hay además otras clases de reconocimientos, pues lo referido puede suceder igualmente con [cosas] inanimadas y con [hechos] casuales, y es posible reconocer si alguien hizo o no hizo tal cosa¹⁸². Pero la forma más adecuada del argumento y de la acción es la que se ha mencionado, ya que tal especie de reconocimiento y de peripecia ha de producir compasión o temor, cuyas manifestaciones, representadas, se supone que constituyen la tragedia. Más aún, de tales hechos derivará la buena suerte o la desdicha¹⁸³. 1452 b

Puesto que el reconocimiento es reconocimiento de ciertas [personas], a veces lo es sólo de una por parte de otra, cuando resulta claro quién es esa otra; a veces, en cambio, es necesario que ambas se reconozcan entre sí, tal como Ifigenia fue reconocida por Orestes gracias al envío de la carta, aunque se necesitó otro reconocimiento para que él lo fuera por ella¹⁸⁴.

Dos son, por tanto, las partes del argumento: la peripecia y el reconocimiento. La tercera es la acción pasional. Hemos hablado de la peripecia y el reconocimiento. La acción pasional es una acción deletérea o aflictiva, como las muertes ante los espectadores, las acciones que causan excesivo dolor, las heridas y cosas por el estilo¹⁸⁵.

12

Hemos dicho antes cuáles son las partes de la tragedia que es necesario utilizar como formas esenciales¹⁸⁶. Pero de acuerdo con la cantidad y con las distintas partes en que se divide, ellas son: el prólogo, el episodio, el éxodo, el coral, y de éste ya el párodo, ya el estásimo. Estas [partes] son comunes a todas [las tragedias]; propias sólo de algunas son los cánticos escénicos y los comos¹⁸⁷. «Prólogo» es toda la parte de la tragedia que antecede al ingreso del coro. «Episodio» es toda la parte de la tragedia que sucede en medio de todos los cantos corales. «Exodo» es toda la parte de la tragedia después de la cual ya no hay cantos corales. «Párodo» coral es toda la primera expresión del coro. «Estásimo» es

el canto del coro sin anapestos ni troqueos. «Como» es el lamento conjunto del coro y [de los actores] del escenario¹⁸⁸.

Primero hemos tratado de las partes de la tragedia que es indispensable utilizar como formas esenciales. Estas [de las que acabamos de hablar] son las secciones cuantitativas, en las cuales [la tragedia] se divide¹⁸⁹.

13

De las cosas a las que se debe tender y de las que hay que guardarse al organizar los argumentos y de cómo se ha de llevar a buen término la tragedia, trataremos en seguida, después de lo dicho hasta ahora¹⁹⁰. Puesto que la trama de la más bella tragedia no debe ser simple sino compleja y representar hechos terribles y lamentables (esto es lo específico de tal representación), resulta evidente, en primer término, que los hombres honestos no han de ser mostrados mientras pasan de la felicidad a la desdicha, porque eso no es terrible ni lamentable sino infame, ni los malvados mientras cambian de la desdicha a la felicidad, porque ésta es la más anti-trágica de todas [las situaciones], en cuanto no posee ninguna de las [condiciones] que debe poseer: No produce, en efecto, simpatía por los hombres, ni compasión ni temor. Tampoco [debe] pasar el hombre enteramente malo de la felicidad a la desdicha. Tal situación podría provocar simpatía por los hombres, pero no compasión ni temor, pues la una se siente por quien es desdichado sin merecerlo, el otro por quien es semejante [a nosotros]. La compasión es por quien no merece [sufrir]; el temor por quien es semejante [a nosotros], de manera que el resultado no es [aquí] ni la compasión ni el temor¹⁹¹. Queda, pues, [el personaje] que se encuentra en el medio de estos [extremos]. Tal es el que no sobresale por su virtud o su justicia, pero que no llega a la desdicha por maldad o perversidad sino por algún error propio de quienes gozan de gran fama y fortuna, como Edipo y Tiestes y los hombres insignes de tales familias¹⁹². Es preciso, entonces, que el argumento bien logrado sea simple antes que, como algunos pretenden, doble, y que no represente un cambio de la desdicha a la felicidad sino, por el contrario, de la felicidad a la desdicha, no a causa de la perversidad sino de cierto enorme error propio de quien es como se ha dicho o es justo más bien

1453 a

que injusto¹⁹³. Prueba de ello es lo que ha sucedido: al principio, los poetas acogían cualquier argumento que les salía al paso; ahora las tragedias más bellas se constituyen sobre unas pocas familias, como, por ejemplo, sobre Alcmeón, Edipo, Orestes, Meleagro, Tiestes, Télefo y otros, a los cuales les tocó hacer o padecer cosas terribles¹⁹⁴. La más bella tragedia, de acuerdo con el arte, tiene, pues, esta organización. Se equivocan, en consecuencia, quienes acusan a Eurípides por proceder así en sus tragedias y porque muchas de ellas tienen un desdichado fin¹⁹⁵. Esto, como se ha dicho, es lo correcto. Poderosa prueba es lo siguiente: en lo que toca al escenario y a los concursos, las mismas, si son bien interpretadas, resultan las más trágicas, y el propio Eurípides, aun cuando no maneje bien otros elementos, parece ser el más trágico de los poetas¹⁹⁶. En segundo lugar, o en primero según algunos, viene la trama que tiene una acción doble, como la *Odisea*, y concluye de manera contraria para los buenos y para los malos. Se la considera primera a causa de la debilidad mental de los espectadores, pues los poetas se acomodan en sus obras al gusto de éstos¹⁹⁷. En realidad, no se trata aquí del placer propio de la tragedia sino, más bien, del que corresponde a la comedia. En efecto, quienes en el mito más se aborrecen entre sí, como Orestes y Egisto, llegan al final siendo amigos, y nadie es muerto por nadie¹⁹⁸.

14

Es posible que el temor y la compasión surjan del espectáculo, 1453 b
pero también lo es que surjan de la misma trama de los acontecimientos, lo cual es más significativo y corresponde a un mejor poeta. Es necesario, en efecto, que el argumento esté de tal modo organizado que, aun prescindiendo de la vista, quien escucha los hechos acontecidos se estremezca y sienta lástima por lo que pasa, igual que se dolería quien escuchase el mito de Edipo. Conseguir tal efecto a través de la vista es menos artístico y supone auxilio extrínseco. Quienes a través de la vista no logran producir temor sino sólo asombro nada tienen en común con la tragedia. No se debe buscar en la tragedia un placer cualquiera sino sólo el que le es propio. Y, puesto que el poeta debe producir, por medio de la imitación, el placer que surge de la compasión y del miedo,

es evidente que ello se ha de lograr en los acontecimientos mismos¹⁹⁹. Examinemos, pues, cuáles hechos resultan terribles y cuáles lamentables. Es preciso que tales acciones se realicen entre amigos, entre enemigos o entre quienes no son ni una ni otra cosa. En lo que hacen o intentan los enemigos entre sí nada hay digno de compasión, como no sea la desdicha en sí misma. Tampoco lo hay cuando se trata de quienes no son amigos ni enemigos. Pero cuando una desgracia sucede entre amigos, como si un hermano asesina a su hermano, un hijo a su padre, una madre a su hijo o un hijo a su madre, o intenta hacerlo o hacer algo parecido, esto debe tenerse en cuenta²⁰⁰.

No es lícito disolver los mitos establecidos, como, pongo por caso, el de Clitemnestra asesinada por Orestes y el de Erífila muerta por Alcmeón, pero el mismo [poeta] debe inventar [otros] y utilizar bellamente los tradicionales²⁰¹. Expliquemos, sin embargo, con más claridad qué queremos decir con «bellamente»²⁰².

Es posible que la acción se desarrolle según el modo de los antiguos [trágicos] que hacían [a sus personajes] conscientes y conocedores [de las cosas], como hizo Eurípides con la Medea que asesina a sus propios hijos²⁰³. Es posible también que los mismos [personajes] obren sin saber que están haciendo algo terrible y después reconozcan el vínculo [de parentesco o amistad], como el Edipo de Sófocles. El [crimen] ocurre, sin duda, fuera del drama, pero también a veces sucede dentro de la tragedia misma, como al Alcmeón de Astidamas o a Telégono en el *Ulises herido*²⁰⁴. Hay todavía, además de éstas, una tercera [situación]: la de quien intenta hacer algo irremediable por ignorancia y se da cuenta antes de hacerlo²⁰⁵. Aparte de estas [situaciones] no hay otras, porque necesariamente se actúa o no se actúa, se sabe o no se sabe²⁰⁶. La peor de ellas consiste en intentar algo a conciencia y no llevarlo a cabo. Eso resulta desdoroso y no trágico, ya que allí nadie padece. Nadie obra, por tanto, de ese modo, sino en raras ocasiones, como Creón y Hemón en *Antígona*²⁰⁷. Viene en segundo lugar la ejecución. Mejor es ejecutar el hecho sin darse cuenta de ello y darse cuenta después de haberlo ejecutado. Pues de aquí nada desdoroso se sigue y la toma de conciencia resulta terrible²⁰⁸.

Pero lo mejor es lo último, a saber, lo que sucede, por ejemplo, en *Cresfonte*, donde Mérope intenta asesinar a su hijo y no lo hace sino que lo reconoce; o en *Ifigenia*, con la hermana al her-

1454 a

mano; o en la *Hele*, donde el hijo advierte que está a punto de entregar a su madre²⁰⁹. Por eso, pues, como antes se ha dicho, las tragedias no versan sobre muchas estirpes. No por arte sino por azar encontraron los poetas en sus búsquedas que todo esto lo proveen los mitos. Se ven obligados así a recurrir a aquellas familias que tales desgracias padecieron²¹⁰.

Acerca del ordenamiento de los hechos y de cómo deben ser los argumentos se ha dicho bastante²¹¹.

15

En cuanto a los caracteres hay cuatro aspectos de los que se debe cuidar²¹². El primero y principal es que [los caracteres de los personajes] sean buenos. [La obra] tendrá carácter si, como hemos dicho, el discurso o la acción pone en evidencia una determinación. Será bueno [el carácter] si la determinación lo es. Esto depende, sin embargo, de cada clase [de personajes]. Porque hasta una mujer es buena o un esclavo, aunque tal vez la una sea un ser inferior y el otro algo completamente despreciable²¹³.

El segundo [aspecto] es la adecuación de los caracteres. Hay, sin duda, un carácter varonil, pero no es adecuado para una mujer ser varonil o temible²¹⁴. El tercer [aspecto] es la semejanza. Esto es algo diferente a lograr que el carácter sea bueno y adecuado, como se ha dicho²¹⁵.

El cuarto aspecto es la coherencia. Aun cuando [el carácter] que se ofrece a la imitación del poeta sea incoherente y deba ser así asumido, es necesario que el mismo sea coherentemente incoherente²¹⁶. Ejemplo de perversidad innecesaria en el carácter es el Menelao del *Orestes*; de inadecuación e impropiedad, la lamentación de Ulises en la *Escilla* y el discurso de Melanipa; de incoherencia, la *Ifigenia en Aulis*, ya que la suplicante en nada se asemeja a la que viene después²¹⁷.

Tanto en los caracteres como en la organización de los acontecimientos es preciso buscar siempre lo necesario o lo probable, de manera que el hecho de que tal personaje diga o haga tal cosa resulte necesario o probable y el hecho de que esto suceda después de aquello sea también necesario o probable²¹⁸. Es evidente, pues, que los desenlaces de los argumentos han de ser resultado del argumento mismo, y no como sucede en la *Medea*, en la cual surge de una tramoya, o en la *Iliada*, donde se trata del regreso por

1454 b

mar²¹⁹. La tramoya debe utilizarse sólo para lo que sucede fuera del drama, ya se trate de hechos acaecidos hace tiempo, que no pueden ser conocidos por la gente, o de hechos posteriores, que exigen ser predichos y anunciados. Porque atribuimos a los dioses el poder de verlo todo. Nada debe haber, pues, inexplicable en los hechos o, de ser así, ha de quedar fuera de la tragedia, tal como sucede en el *Edipo* de Sófocles²²⁰.

Puesto que la tragedia es una imitación de hombres mejores que nosotros, es necesario que imitemos a los buenos retratistas. Estos, al representar la forma particular [de los individuos] y hacerlos semejantes [a sus modelos], los pintan más bellos de lo que son. Eso mismo le sucede al poeta que, al representar a quienes son iracundos, perezosos o poseedores de parecidos rasgos de carácter, debe hacerlos sin embargo ilustres. A Aquiles lo hacen Agatón y Homero paradigma de dureza²²¹.

Se han de tener en cuenta tales [normas] y también las sensaciones que necesariamente acompañan a la obra poética, porque en esto se suele errar muchas veces. De estas [cuestiones] se ha hablado suficiente en los escritos publicados²²².

16

Qué es el reconocimiento, antes se ha explicado²²³. Entre las especies de reconocimiento²²⁴, primero viene la menos artística y la más usada gracias a la ignorancia: la que [se produce] por señales²²⁵. De estas [señales] algunas son naturales, como «la lanza que traen los nacidos de la Tierra», o las estrellas, como las de Cárcino en el *Tiestes*²²⁶; otras son adquiridas, y de ellas algunas están en el cuerpo, como las cicatrices, otras fuera de él, como los collares y [el reconocimiento], en la *Tiro*, por medio de una barca²²⁷.

Dichas [señales] pueden utilizarse de mejor o peor manera. Ulises, por ejemplo, gracias a su cicatriz, fue reconocido de una manera por su nodriza y de otra por los porquerizos²²⁸. Los [reconocimientos] destinados a dar fe, resultan menos artísticos, y todos los de esta clase también. Pero los que se basan en un hecho imprevisto son mejores, como sucede en *Los baños*²²⁹.

En segundo término están los fraguados por el poeta, por lo cual no resultan artísticos, como cuando Orestes, en *Ifigenia*, ma-

nifiesta quién es él. Ella [Ifigenia] fue reconocida por una carta; él, en cambio, dice lo que el poeta quiere que diga y no lo que dice el mito. Está por eso cerca de la mencionada falta, porque también él [Orestes] podía haber traído consigo ciertas cosas [reconocibles]²³⁰. Tal sucede con la voz de la lanzadera en el *Tereo* de Sófocles²³¹.

La tercera [clase de reconocimiento se produce] cuando alguien se acongoja por el recuerdo, al ver algo, como [sucede] en *Los Chipriotas* de Diceógenes, cuando [Teucro] al ver una pintura, echa a llorar, y también en la narración de Alcinoos, cuando [Ulises], al escuchar al citaredo, recuerda y llora, por lo cual son reconocidos²³². 1455 a

La cuarta [clase de reconocimiento proviene] de un silogismo, como sucede en *Las Coéforas*: Alguien parecido a mí ha llegado. Es así que nadie se parece a mí sino Orestes. Luego, éste ha llegado²³³. Y lo del sofista Polido sobre Ifigenia: Es evidente que Orestes infiere que así como su hermana fue sacrificada, también a él le tocará serlo²³⁴. Y en el *Tideo* de Teodectes, donde [aquél dice que], habiendo venido para encontrar a su hijo, perece él mismo²³⁵, y en *Los Fineidas*: Al ver [el lugar], infirieron [las mujeres] su destino [y supieron que] estaban destinadas a morir allí porque allí habían sido expuestas²³⁶. Hay también un [reconocimiento] amañado, que proviene de un paralogismo de los espectadores, como sucede en *El falso mensajero Ulises*. Este afirma que podría reconocer el arco que en realidad nunca ha visto. Pero suponer que el mismo [Ulises] pudiera ser así reconocido constituye un paralogismo²³⁷. De todos los reconocimientos el mejor es el que surge de los hechos mismos, cuando el estupor se produce por razones naturales, como en el *Edipo* de Sófocles y en la *Ifigenia*, pues es natural que ésta quiera mandar una carta. Estos son los únicos que prescinden de señales ficticias y de collares. En seguida [vienen los que se producen] por una inferencia²³⁸.

Es necesario organizar los argumentos y desarrollarlos verbalmente situándolos, en la mayor medida posible, ante los [propios] ojos. De tal modo, al verlos el poeta con más claridad, como si estuviera frente a los acontecimientos mismos, podrá encontrar lo que

es adecuado y muy poco se le escapan las contradicciones²³⁹. Prueba de ello es lo que se reprocha a Cárcino. Anfiarao, en efecto, salía de un templo. El poeta no lo vio y [el hecho] pasó para él inadvertido, pero en el escenario fue vituperado, y produjo gran indignación entre los espectadores²⁴⁰. En la medida de lo posible [el poeta] ha de poner a contribución también los gestos, ya que, en igualdad de condiciones²⁴¹, resultan más convincentes quienes más conmovidos están por las pasiones; perturba el que es perturbado e irrita el que más genuinamente se irrita²⁴².

Por eso, la poesía es propia de quien tiene una naturaleza bien dispuesta o de un loco. De éstos, los unos se adaptan al molde fácilmente; los otros pueden salir de sí mismos²⁴³.

Los argumentos, tanto los que ya vienen hechos como los que el mismo [poeta] crea, deben [primero] ser trazados en líneas generales, y luego divididos en episodios y amplificados²⁴⁴. Quiero decir que se podría tener una visión general de la *Ifigenia* por ejemplo, así: Cierta doncella ofrecida en sacrificio, se ha vuelto invisible para los sacrificadores y, trasladada a otra región donde una ley ordena sacrificar los extranjeros a la diosa, es investida de esa sagrada función. Tiempo después llega allí el hermano de la sacerdotisa. El hecho de que el dios lo haya traído, la causa, ajena al conjunto [argumental] y la finalidad por las cuales vino quedan fuera de la trama. Al llegar es apresado y en trance de ser ofrecido en sacrificio, se da a conocer, ya al modo de Eurípides, ya al de Polidos, haciendo notar lo evidente: que no sólo su hermana sino también él mismo han de ser sacrificados. Y de esto [proviene] su salvación²⁴⁵. Recién después, habiendo asignado los nombres, desarrollará los episodios, de manera que éstos resulten apropiados, como en Orestes la locura, por la cual se lo apresó, y la salvación por medio de la purificación²⁴⁶.

1455 b

En los dramas los episodios son breves; pero la epopeya con ellos se acrecienta. Porque el relato de la *Odisea* no es largo. Alguien se aleja de su pueblo durante muchos años, custodiado por Poseidón, y queda solo. Por lo demás, los asuntos domésticos se encuentran en tal situación que sus bienes son consumidos por los pretendientes y se conspira contra su hijo. Pero, víctima de una tempestad, retorna; se da a conocer a algunos, ataca a sus enemigos y queda a salvo al tiempo que los destruye. Esto es lo esencial; lo demás son episodios²⁴⁷.

En toda tragedia hay nudo y desenlace²⁴⁸. Los hechos de fuera y algunos de los de dentro constituyen muchas veces el nudo; lo demás es el desenlace²⁴⁹. Quiero decir que el nudo [se extiende] desde el comienzo hasta aquel último momento a partir del cual se produce el cambio de la desdicha a la felicidad o de la felicidad a la desdicha; el desenlace, a su vez, [transcurre] desde el principio del cambio hasta el final²⁵⁰. Así, en el *Linceo* de Teodectes, el nudo está formado por hechos acontecidos anteriormente, la captura del niño y luego la de ellos mismos; el desenlace, por cuanto sucede desde la acusación de asesinato hasta el final²⁵¹. Justo es tal vez que las tragedias no se consideren iguales o diferentes sino por el argumento; esto es, por tener el mismo desarrollo y desenlace. Muchas que se desarrollan bien, concluyen mal: ambas partes deben dominarse siempre²⁵².

Cuatro clases hay de tragedia (el mismo número de partes se cuenta): la compleja, que toda consiste en la peripecia y el reconocimiento; la patética, como los *Ajax* y los *Ixión*; la ética, como las *Mujeres ftiótidas* y el *Peleo*. La cuarta es la de espectáculo, como las *Fórcidas* y el *Prometeo* y cuantas transcurren en el Hades²⁵³. 1456 a

En especial, es preciso tratar de abarcar todas estas [clases] y, si no, las más importantes y el mayor número de ellas posible, sobre todo porque por esto son ahora denigrados los poetas. Al haber surgido en cada una de las partes buenos poetas, se considera justo que uno solo supere los méritos peculiares de cada uno²⁵⁴.

Es necesario acordarse, como muchas veces hemos dicho, de no construir una tragedia con un sistema épico. «Epico» llamo a lo que comprende una pluralidad de relatos. Tal sucedería si alguien pretendiera utilizar como argumento la *Ilíada* en su totalidad. Aquí, en efecto, las partes alcanzan la dimensión adecuada, a causa de la extensión [del todo], pero en los dramas se va a parar lejos de lo esperado²⁵⁵. Prueba de ello es que quienes trataron la caída de Ilión en conjunto, y no parcialmente como Eurípides, o la historia completa de Níobe, y no [una parte] como Esquilo, fracasaron o lucharon mal [en los concursos], ya que inclusive Agatón en esto solo fracasó²⁵⁶. En las peripecias, sin embargo, y en los argumentos simples alcanzan admirablemente

lo que desean²⁵⁷. Se trata, en efecto, de algo trágico y filantrópico²⁵⁸. Y se produce cuando el astuto, que es malvado, como Sísifo, es engañado, y cuando el valiente, que es injusto, resulta vencido²⁵⁹. Esto, como dice Agatón, es verosímil, pues es verosímil que sucedan muchas cosas al margen de lo verosímil²⁶⁰.

Es preciso considerar al coro como uno de los actores y como una parte del todo que actúa junto con las demás, no como Eurípides sino como Sófocles lo hace²⁶¹. En los otros [poetas posteriores], los cantos corales no tienen que ver con el argumento más que con cualquier otra tragedia. Por eso entonan interludios, habiendo sido Agatón quien introdujo tal práctica. ¿Y en qué difiere, en realidad, cantar un interludio y trasladar un discurso o todo un episodio de una pieza a otra?²⁶²

19

Sobre las otras formas ya se ha hablado. Resta tratar del lenguaje y del pensamiento²⁶³. Los asuntos relativos al pensamiento se hallarán en la *Retórica*, porque son más propios de esta disciplina²⁶⁴. Caen, en verdad, dentro del pensamiento todos los efectos que han de lograrse mediante la palabra. Partes de ello son la demostración, la confutación, y la producción de pasiones (como la compasión, el temor, la ira, y otras parecidas) y además la amplificación y la reducción²⁶⁵. Es evidente también que en las acciones habrán de utilizarse los mismos modelos, cuando resulte necesario presentarlas como dignas de compasión o de temor, como grandiosas o como probables²⁶⁶. Mas la diferencia consiste en esto: es preciso que en este caso se susciten sin explicación alguna y en aquél aparezcan a través de las palabras de quien habla y por las palabras se generen. Pues ¿en qué consistiría la tarea del que habla si se mostrara lo debido sin intervención de la palabra?²⁶⁷

1456 b

De las cosas que se refieren al lenguaje, una especie, dentro de la teoría, la constituyen los diferentes esquemas del habla, que han de conocer el actor y el que posee semejante arquitectura, como, por ejemplo, qué es una orden y qué una súplica, una explicación, una amenaza, una interrogación, una respuesta y otras cosas semejantes, si las hay²⁶⁸. El conocimiento o la ignorancia de estas cosas nada tiene que ver con una crítica poética digna

de tenerse en cuenta. ¿Pues qué se puede suponer que tiene de reprochable lo que Protágoras le reprocha [a Homero] cuando éste, creyendo suplicar, ordena diciendo: «¡Canta, oh diosa, la ira!»? Porque el mandar que se haga o no algo —dice— es una orden²⁶⁹. Dejemos, pues, esto, como teorema que pertenece a otro arte y no a la poética²⁷⁰.

20

Del lenguaje, en general, éstas son las partes: elemento [letra], sílaba, conjunción, articulación, nombre, verbo, caso, frase²⁷¹.

Elemento es una voz indivisible, pero no cualquiera sino aquella de la cual puede surgir naturalmente una voz con sentido. Porque también las fieras emiten voces indivisibles y a ninguna de ellas la denomino «elemento»²⁷². Sus partes son: la (letra) vocal, la semivocal y la muda. Vocal es aquella que, sin el añadido (de otra letra) constituye una voz audible; semivocal la que se hace voz audible por el añadido (de otra letra), como, por ejemplo, la Σ y la Ρ; muda la que aun con el añadido [de otra letra] no tiene de por sí ningún sonido audible, pero llega a tenerlo cuando se une con ciertas letras que tienen sonido, como, por ejemplo, la Γ y la Δ²⁷³. Difieren entre sí [los elementos] por la configuración de la boca, por los lugares [donde se originan], por su aspiración o desnudez, por su longitud o brevedad, y además por su agudeza, gravedad o [altura] intermedia. De cada una de estas cuestiones se debe tratar en la métrica²⁷⁴.

Sílaba es una voz sin significado, integrada por una [letra] muda y una dotada de sonido. Así, Ρ no es sílaba sin la Α y lo es con la Α, en ΓΡΑ. Pero también estudiar las diferencias entre ellas es propio de la métrica²⁷⁵.

Conjunción es una voz sin significado, la cual no impide ni produce la formación de una única voz significativa a partir de voces diversas [no sólo en los extremos sino también en el centro], y no debe colocarse de por sí al principio de la frase, como, por ejemplo, μέν, δή, τοί, δέ, o una voz sin significado que, a partir de varias voces con significado, produce una única voz significativa, como, por ejemplo, ἀμφί, περί, etcétera²⁷⁶. Articulación es una voz sin significado que señala el principio, el fin o la parti-

1457 a

ción de una frase y por su propia naturaleza se ubica en los extremos o en el medio [de la misma]²⁷⁷.

Nombre es una voz compuesta, con significado, sin tiempo, ninguna de cuyas partes tiene por sí misma significado, ya que en los nombres dobles no utilizamos cada uno de ellos como si tuviera significación propia. En «Teodoro», por ejemplo, «doro» carece de significado²⁷⁸.

Verbo es una voz compuesta, con significado, con tiempo, ninguno de cuyos integrantes tiene por sí mismo significado, igual que en los nombres. «Hombre», en verdad, o «blanco» no suponen tiempo, pero «marcha» o «ha marchado» denotan en un caso el tiempo presente; en el otro, el pasado²⁷⁹.

Caso de un nombre o de un verbo es lo que representa un «de» o un «para» u otras [relaciones] semejantes, o la unidad o pluralidad, como en «hombres» u «hombre», o los recursos de la expresión teatral, como la interrogación o la orden. «¿Marchó?» o «¡Marcha!» vienen a ser, en efecto, casos verbales de esta especie²⁸⁰.

Frase es una voz compuesta, con significado, algunas de cuyas partes significan algo por sí mismas. No toda frase, en efecto, consta de verbos y nombres (como, por ejemplo, la definición de «hombre»), sino que puede haber una frase sin verbos, aun cuando alguna de sus partes ha de tener sin duda significado propio, como, por ejemplo, «Cleón», en «Cleón marcha»²⁸¹. La frase es una unidad por dos razones: porque expresa una sola realidad o porque sintetiza muchas [frases] en una sola. La *Ilíada*, por ejemplo, es una gracias a dicha síntesis, mientras [la definición] de «hombre» lo es porque expresa una sola realidad²⁸².

21

Clases del nombre son el simple y el doble²⁸³. Llamo «simple al que no está integrado por partes significativas, como, por ejemplo, γῆ (tierra); «doble» al que lo está ya por una parte significativa (aunque no lo sea dentro del nombre mismo) y otra carente de significado, ya por [dos] partes significativas²⁸⁴. Pero el nombre puede ser también triple, cuádruple o múltiple, como la mayoría de los [apelativos] altisonantes, [del estilo de] Hermocai-cójanto...²⁸⁵. Todo nombre es corriente o insólito o metafórico

1457 b

o decorativo o ficticio o alargado o acortado o renovado²⁸⁶. Llamamos «corriente» al que [aquí] todos utilizan; «insólito» al que utilizan los otros, de tal manera que el mismo nombre puede ser a la vez insólito y corriente, aunque no para los mismos [sujetos]: *σίγυνον*, por ejemplo, es corriente para los chipriotas e insólito para nosotros²⁸⁷.

Metáfora es la imposición de un nombre ajeno²⁸⁸, en que el género sustituye a la especie, la especie al género, una especie a otra, o hay una analogía. Digo que el género sustituye a la especie, por ejemplo, en esta expresión: «Aquí estuvo parada mi nave», ya que «anclar» es cierta manera de estar parado. Digo que la especie sustituye al género en esta otra: «Diez mil magníficas acciones cumplió Ulises», ya que «diez mil» equivale a «muchas» y se usa aquí en lugar de «muchas». Digo que una especie sustituye a otra por ejemplo en las siguientes: «Extrayéndole el alma con el bronce» y «Degollando con el indomable bronce». Aquí, en efecto, «extrayendo» quiere decir «degollando», y «degollando», «extrayendo», pues ambas [palabras] representan modos de «sacar violentamente»²⁸⁹.

Digo que hay analogía cuando sucede algo semejante a esto: el segundo es al primero como el cuarto al tercero. El poeta dirá, en efecto, «cuarto» en lugar de «segundo» o «segundo» en lugar de «cuarto». Y a veces se agregará aquello que concierne a la palabra sustituida. Pongo por ejemplo: la pátera es a Dioniso como el escudo a Ares. Se dirá, por tanto, que la pátera es el escudo de Dioniso, y el escudo, la pátera de Ares. O también: La vejez es a la vida como el atardecer al día. Se llamará, sin duda, al atardecer la vejez del día, o como Empédocles; y a la vejez, el atardecer o el ocaso de la vida²⁹⁰. A veces no hay un nombre específico para los analogados, pero no por eso dejará de darse la semejanza. Lanzar el fruto, por ejemplo, es sembrar, pero la acción de lanzar el sol sus rayos carece de nombre. Tal acción, sin embargo, es en relación al sol igual que el sembrar en relación al fruto, por lo cual se dice: «Sembrando llamas forjadas por los dioses»²⁹¹. Esta clase de metáfora puede usarse también de otra manera: Al nombrar un objeto con un nombre ajeno, se niega algo de lo que es propio (de ese otro nombre). Por ejemplo, si se llama al escudo «pátera», no «de Ares» sino «sin vino»...²⁹².

Nombre «ficticio» es aquel que absolutamente nadie usa y que el poeta mismo forja. Parece, en efecto, que algunos hay de esta

clase allí, por ejemplo, donde se llama «vástagos» a los cuernos o «implorante» al sacerdote²⁹³.

Nombre «alargado» o «acortado» es aquel que en un caso utiliza una vocal más larga que lo corriente o introduce una sílaba, y en el otro, pierde una parte de sí mismo. Alargado es, por ejemplo, el nombre *πόληος*, en vez de *πόλεως*, o *Πηληιάδεω* en vez de *Πηλείδου*. Acortados, en cambio, son *κρῖ*, *δῶ*, y *μία γίνεται ἀμφοτέρων ὁ ψ*²⁹⁴. «Renovado» es el nombre en el cual algo se conserva y algo se forja. Por ejemplo, *δεξιτερὸν κατὰ μαζόν*, en vez de *δεξιόν*²⁹⁵.

De los nombres en sí mismos unos son masculinos, otros femeninos y otros neutros²⁹⁶. Masculinos son los que acaban en N, en P y en Σ o en letras compuestas por ésta última, que son dos: Ψ y Ξ. Femeninos son cuantos terminan en vocales siempre largas, como H y Ω, y, dentro de las alargables, en A²⁹⁷. De tal manera, a masculinos y femeninos les corresponde igual número de terminaciones, ya que la Ψ y la Ξ equivalen a la Σ²⁹⁸. En muda ningún nombre termina ni en vocal breve tampoco. En I solamente tres: *μέλι*, *κόμμι*, *πέπερι*. En Υ, cinco. Los neutros acaban en estas letras y en N y Σ²⁹⁹.

22

La virtud del lenguaje consiste en ser claro sin ser trivial. El más claro es, sin duda, el que está integrado por nombres corrientes, pero éste resulta trivial. Paradigma de ello es la poesía de Cleofonte y la de Esténelo³⁰⁰. Solemne es, por el contrario, y elusivo el que utiliza palabras exóticas. «Exóticas» considero a la palabra insólita, a la metáfora, al alargamiento y a cuanto está al margen de lo corriente³⁰¹. Pero si uno todo lo creara con tales palabras, resultaría un enigma o una jerga: si con metáforas, un enigma; si con términos insólitos, una jerga³⁰². La naturaleza misma del enigma se cifra en expresar algo real con términos que no se pueden unir entre sí.

Mediante una [mera] combinación de nombres no se puede lograr esto; se puede, en cambio, mediante la metáfora. Por ejemplo: «Vi un hombre que soldaba bronce en otro [hombre] con fuego», y otras frases semejantes³⁰³. De las palabras exóticas surge la jerga³⁰⁴. De alguna manera es preciso mezclar estas cosas.

Las unas, como la palabra exótica, la metáfora, el ornato y las demás especies mencionadas, harán que el lenguaje no resulte vulgar y trivial; la palabra corriente, por su parte, le conferirá claridad³⁰⁵.

No es poco lo que aportan al logro de la claridad y no vulgaridad del lenguaje los alargamientos, los apócope, y las renovaciones de los nombres. Al ser, en efecto, distintos de lo corriente y de lo acostumbrado, darán lugar a lo no común; y al conservar una parte de lo usual lograrán la claridad³⁰⁶.

1458 b

No censuran, pues, con razón quienes vituperan tal modo de hablar y se burlan del poeta, como el antiguo Euclides, según el cual fácil es componer cuando a uno se le otorga [el poder] de alargar [las sílabas] a su antojo³⁰⁷. Al parodiar este mismo estilo, dijo:

Ἐπιχάρην εἶδον Μαραθῶναδε βαδίζοντα

y

οὐκ ἂν γ' ἐράμενος τὸν ἐκείνου ἐλλέβορον³⁰⁸

Dejarse ver utilizando este tropo de cualquier manera resulta ridículo: la moderación será común a todas estas partes. Porque emplear indecorosamente metáforas, palabras exóticas y otras especies de alteraciones es como manejarlas a propósito para provocar risa³⁰⁹. Cuánto difiere de esto el uso adecuado, se podrá ver en los poemas épicos, si en los versos se introducen nombres corrientes. Si uno sustituye una palabra exótica, una metáfora o una de las otras formas por nombres corrientes, verá que decimos la verdad³¹⁰.

Cuando Esquilo y Eurípides, por ejemplo, componen el mismo yambo, cambiando [éste último] una sola palabra, un nombre exótico en lugar de otro corriente y habitual, el segundo [verso] es bello; el otro, vulgar. Había dicho, en efecto, Esquilo en el *Fi-loctetes*:

Ulceras que de mi pie la carne come.

El otro (Eurípides), en lugar de «come», puso «se banquetea»³¹¹.

Algo análogo sucedería si se dijera:

ahora que soy exiguo, enteco, feo³¹²

sustituyendo los nombres corrientes:

ahora que soy chico, débil, feo.

O también si se dijera:

puesta una silla indecorosa y una mesa exigua³¹³,
en lugar de:

puesta una mala silla y una mesa pobre.

O se pusiera:

las costas resuenan³¹⁴.

en vez de:

las costas gritan.

Más aún, Arífrades se burla de los trágicos porque utilizan giros que nadie emplearía en la conversación, como, por ejemplo, *δραμάτων ἄπο* en lugar de *ἀπὸ δραμάτων*, y *σέσεν* y *ἐγὼ δὲ νιν*, *Ἀχιλλέως πέρι*, en vez de *περὶ Ἀχιλλέως*, y otros por el estilo. Pero precisamente por no estar entre los giros corrientes producen todos ellos un lenguaje no ordinario. Aquel (Arífrades), sin embargo, no lo sabe³¹⁵.

1459 a

Importa utilizar con propiedad cada uno de los (tropos) mencionados, los nombres dobles y los exóticos, pero lo más importante, con mucho, es el ejercicio metafórico³¹⁶. Solo esto, en efecto, no puede recibirse de otro y es signo de una naturaleza privilegiada. Porque usar bien la metáfora equivale a ver con la mente las semejanzas³¹⁷. De los nombres, los dobles convienen principalmente a los ditirambos; los exóticos, a los poemas épicos; y las metáforas, a los yámbicos³¹⁸. En los poemas épicos todos los mencionados pueden ser útiles; pero en los yámbicos, por el hecho de imitar éstos sobre todo el lenguaje corriente, convienen aquellos nombres que suelen usarse en las conversaciones. Estos son los nombres corrientes, las metáforas y los ornatos³¹⁹. Acerca de la tragedia y la representación de las acciones contentémonos, pues, con lo dicho³²⁰.

En lo que concierne a la imitación narrativa y métrica, consideramos necesario que los argumentos se desarrollen de modo dramático, como en las tragedias, y se refieran a una única acción, total y perfecta, dotada de principio, medio y fin, para que, como un individuo viviente, produzca el placer que le es propio³²¹. Y es

claro que no debe ser como los relatos históricos, en los cuales no resulta necesario referirse a una acción única, sino a un único período y a todas las cosas que les pasaron en él a un hombre o a muchos, cada una de las cuales está accidentalmente relacionada con las demás³²². Así como la batalla naval de Salamina y el combate de los cartagineses en Sicilia coinciden en el tiempo pero no en la finalidad, así en el transcurso del tiempo aparece a veces una cosa detrás de otra sin que tengan una misma finalidad³²³. Sin embargo, casi todos los poetas hacen esto. Por eso, también desde este punto de vista, como ya hemos dicho, puede parecer Homero divinamente inspirado entre los otros, pues ni siquiera la guerra [de Troya], que tuvo principio, medio y fin, intentó tratarla en su totalidad (habría sido algo demasiado extenso como para poderlo abarcar bien de una sola vez) ni, al reducir su extensión, volverla ultracomplificada por su diversidad. En realidad, escoge una sola parte, pero utiliza muchos episodios de las demás, como el catálogo de las naves y otros acontecimientos con los cuales interrumpe su poema³²⁴. Los otros, en cambio, tratan de un solo personaje, de un solo tiempo y de una sola acción dividida en muchas partes, como el que hizo *Los Chipriotas* y la *Pequeña Ilíada* ³²⁵. Así, en consecuencia, de la *Ilíada* y de la *Odisea* es posible sacar una o, a lo sumo, dos tragedias, 1459 b mientras de *Los chipriotas*, muchas, y de la *Pequeña Ilíada*, más de ocho: *El juicio de las armas*, *Filoctetes*, *Neoptólemo*, *Eurípilo*, *Mendicidad*, *Las lacedemonias*, *El saqueo de Troya*, *El retorno por mar*, *Simón* y *Las troyanas* ³²⁶.

24

Es preciso además que las clases de la epopeya sean las mismas que las de la tragedia: simple o compuesta; ética o patética³²⁷. También las partes son las mismas, con excepción del canto y del espectáculo³²⁸. La epopeya necesita, en efecto, peripecias, reconocimientos y padecimientos. Y además, el pensamiento y el lenguaje tienen que ser bellos³²⁹. Todos estos [elementos] los utilizó Homero no sólo primero [que nadie] sino también adecuadamente. Porque de sus poemas a uno, la *Ilíada*, lo hizo simple y patético; a otro, la *Odisea*, complejo (ya que está lleno de reco-

nocimientos) y ético. Y además de esto, superan a todos [los demás poemas] por su lenguaje y su pensamiento³³⁰.

La epopeya difiere por la extensión de su estructura y por el metro. Límite adecuado de su extensión es el que se ha dicho: es preciso que se pueda ver al mismo tiempo el principio y el fin. Ello sucedería si las estructuras fueran un poco más cortas que las de los antiguos y tuvieran una longitud semejante a la de las tragedias representadas en una sola función teatral³³¹. La epopeya tiene una particularidad que le permite extender mucho su dimensión, ya que en la tragedia no se pueden representar simultáneamente varias acciones parciales sino una sola, que se da en el escenario y constituye el papel de los actores. En la epopeya, en cambio, por el hecho de ser narrativa es posible presentar diversas acciones como si se desarrollaran a un mismo tiempo. Con ellas, si son pertinentes, se acrecienta la dimensión del poema. Tiene, de tal modo, el privilegio de la magnificencia y la facultad de variar e introducir diferentes episodios³³². La monotonía, en efecto, al producir pronto saciedad en el oyente, hace que las tragedias decaigan³³³.

El metro heroico es, según la experiencia, el adecuado. Si alguien escribiera, pues, una imitación narrativa en algún otro metro o en varios, parecería inconveniente. Porque el heroico es el más sereno y abierto de los metros³³⁴.

Acepta, por eso, en mayor medida, palabras exóticas y metáforas. La imitación narrativa, en efecto, es más rebuscada que las otras³³⁵. El yámbico y el tetrametro son, por su parte, móviles: el segundo es propio de la danza; el primero de la acción³³⁶. Más absurdo todavía sería mezclarlos, como hace Queremón³³⁷. Por eso, nadie ha producido una obra extensa en otro metro que no sea el heroico, pues, según hemos dicho, la naturaleza misma enseña a escogerlo como adecuado para ella³³⁸.

1460 a

Homero es digno de alabanza por otras muchas cosas, pero particularmente por ser el único de los poetas que no ignora lo que a él mismo le toca hacer. Es necesario, en efecto, que el poeta hable muy poco por su cuenta, ya que en cuanto lo hace no es imitador. Ahora bien, los otros intervienen todo el tiempo en los acontecimientos e imitan poco y pocas veces. El, por el contrario, tras un rápido prefacio, introduce un varón, una mujer o algún otro tipo, nunca carente de carácter sino dotado siempre de uno propio³³⁹.

Es preciso, sin duda, imitar en las tragedias lo maravilloso, pero más aún utilizar en la epopeya lo inexplicable, de lo cual deriva principalmente lo maravilloso, por el hecho de que aquí no se ve a quien actúa³⁴⁰. Lo concerniente a la persecución de Héctor parecería cómico en la escena: unos [los griegos] parados y sin ir tras él; otro [Aquiles] haciendo signos de prohibición. Mas en el relato épico esto permanece oculto³⁴¹. Lo maravilloso resulta agradable. La prueba es que todos, cuando refieren algo, lo añaden, a fin de ser más gratos³⁴².

Homero enseñó sobre todo a los demás [poetas] a contar mentiras como es debido, esto es, a emplear el paralogismo³⁴³. Pien-san, en efecto, los hombres que, cuando un hecho es seguido por otro o al producirse el uno se produce el otro, si el segundo existe, también existe o se produce el primero. Pero esto es un error. Por tanto, si el primero fuera falso, pero otro existiera o se produjera necesariamente al ser verdadero aquél, es indispensable aclararlo, ya que, al saber que éste es verdadero, nuestra alma, por un paralogismo, concluye que aquél también existe³⁴⁴. Ejemplo de esto se encuentra en *Los baños* ³⁴⁵.

Lo imposible verosímil se ha de preferir a lo posible inverosímil³⁴⁶. Los relatos no deben constar de elementos inexplicables sino que, en cuanto sea posible, nada inexplicable ha de haber³⁴⁷. Si los hubiera, deben ubicarse fuera del relato³⁴⁸ — el hecho, por ejemplo, de que Edipo no sepa cómo murió Layo—³⁴⁹ pero no en el drama, como en *Electra* los que anuncian los Juegos Píticos³⁴⁹, o, en *Los misios* el que llega a Misia desde Tegea sin pronunciar palabra³⁵⁰. Decir que de no ser así el argumento se vendría abajo es ridículo, porque desde el principio no se lo debe construir así. Pero si alguien lo hace, y le parece que eso es más racional, también es absurdo³⁵¹. Porque aun lo que en la *Odisea* hay de inexplicable, como lo concerniente al desembarco, resultaría obviamente insoportable si lo hubiera escrito un poeta mediocre. En realidad, el poeta oculta lo absurdo tras el atractivo de sus otras perfecciones³⁵².

1460 b

El lenguaje debe ser empeñosamente trabajado sólo en las partes ajenas a la acción, que no se refieren a las costumbres o al pensamiento, porque un lenguaje excesivamente brillante hace perder de vista los caracteres y el pensamiento³⁵³.

En torno a los problemas y sus soluciones, de cuántas y cuáles especies constan, se hará la luz si así se los considera³⁵⁴. Puesto que el poeta es un imitador, igual que el pintor o cualquier otro hacedor de imágenes³⁵⁵, es preciso que imite siempre de uno de estos tres modos: o como las cosas eran o son, o como se dice y se supone que son, o como deben ser³⁵⁶. Esto se expresa a través de un lenguaje en el cual están presentes la palabra exótica, la metáfora y diversos tropos. Concedemos, en efecto, estas cosas a los poetas³⁵⁷. Por otra parte, no es idéntica la corrección de la política y la de la poética o la de otro arte cualquiera y la de ésta³⁵⁸. En la poética misma se dan dos faltas, una sustancial y otra accidental. Si uno intenta imitar algo, pero fracasa al hacerlo por incapacidad, la falta es sustancial. Pero si su punto de vista no es correcto y representa a un caballo marchando hacia adelante con las dos patas derechas, o comete un error en un arte particular (como en medicina u otro arte), o ejecuta cualquier clase de cosas imposibles, el error no es sustancial³⁵⁹. De manera que, en los problemas, las objeciones se han de resolver teniendo en cuenta estas consideraciones³⁶⁰.

En primer término, las que conciernen al arte mismo. Cuando se han puesto en acción cosas imposibles hay falta. Pero, si con ello se alcanza el fin del arte (el fin ha quedado establecido), y así resulta más portentosa esa parte u otra cualquiera, el procedimiento es correcto. Ejemplo de ello es la persecución de Héctor³⁶¹. Pero, si se puede alcanzar ese fin de mejor o, por lo menos, de no peor manera, observando el arte, errar no está bien. Es preciso, en efecto, que, en cuanto sea posible, no haya error alguno³⁶². Por otro lado ¿de qué clase de error se trata, del que afecta al arte o del accidental? Menos grave es ignorar que la cierva no tiene cuernos que pintarla sin parecido³⁶³. Además, si se objeta que algo no corresponde a la verdad, puede alegarse que es como debe ser³⁶⁴. Así, Sófocles decía que él representaba a los hombres como deben ser y Eurípides como son³⁶⁵. Y si ni lo uno ni lo otro acontece, puede responderse que eso es lo que se dice, como en lo concerniente a los dioses³⁶⁶. Tal vez hablar así de ellos no sea bueno ni verdadero, y sucede lo que decía Jenófanes, pero de todas maneras eso dicen³⁶⁷. Otras veces no se trata de lo que es mejor sino de lo que efectivamente es, como en el

1461 a

asunto de las armas: «Sus lanzas erectas sobre sus conteras»³⁶⁸. Tal era, en realidad, la costumbre, como lo es aún ahora entre los ilirios³⁶⁹. En lo que toca a si algo está bien dicho o hecho por alguien o no, no sólo se ha de investigar lo hecho o lo dicho en sí mismo, considerando si es honesto o vil, sino también quién obra o habla, a quién se dirige, cuándo, cómo y por qué, como, por ejemplo, para lograr un bien mayor o para evitar un mayor mal³⁷⁰.

En cuanto al lenguaje, sus problemas deben resolverse observando el modo en que se emplea, por ejemplo, la expresión exótica *οὐρῆας μὲν πρῶτον*, la cual no se refiere tal vez a los mulos sino a los guardianes³⁷¹. Así, Dolón, «que presenta sin duda mal aspecto», no tiene un cuerpo deforme sino un rostro feo, ya que los cretenses llaman «bien formado» a quien tiene una «bella cara»³⁷². Y «viértelo más fuerte» no significa «[viértelo] sin mezcla», como [diría] un borracho, sino «[viértelo] más rápido»³⁷³.

Otras cosas se expresan metafóricamente, como por ejemplo: «Otros dioses y hombres duermen la noche entera»³⁷⁴, y, al mismo tiempo: «Por cierto, cuando hacia la planicie troyana miraba, un estruendo de flautas y siringas...»³⁷⁵. «Todos» se usa metafóricamente en lugar de «muchos», porque «todos» es un modo de «muchos»³⁷⁶. Asimismo se dice como metáfora «sola desposeída», pues lo único [equivale aquí a] lo más notorio³⁷⁷. Algunas [dificultades] se resuelven prosódicamente, como lo hacía Hippias de Taso en *δίδομεν δὲ οἱ* y *ἐν τὸ μὲν οὖν καταπύθεται ὄμβρῳ*³⁷⁸.

Otras, mediante la puntuación, como lo hace Empédocles: *αἶψα δὲ θνήτ' ἐφύοντο, τὰ πρὶν μάθον ἄθλανάτα ζωρὰ πρὶν κέκρητο*³⁷⁹.

Otras, por la ambigüedad: *παρώχηκεν δὲ πλέω νύξ*, ya que *πλείω* tiene doble sentido³⁸⁰. Otras, por el uso común del lenguaje. La mezcla [de vino y agua] se denomina «vino», y así también surge la [expresión] «polainas de estaño nuevamente trabajado»³⁸¹. Y [se llama] «broncistas» a quienes labran el hierro³⁸². Por eso se dice que Ganimedes «escanciaba vino a Zeus», aunque [los dioses] no beban vino. Pero aquí podría haber una metáfora³⁸³.

También cuando un nombre cualquiera parece significar cosas contrarias es preciso investigar cuántos sentidos diferentes puede tener en el texto³⁸⁴. Así, por ejemplo, en «por ella fue asida la bronceína pica», se debe preguntar en cuántos sentidos puede ser detenida por la misma, y si es mejor éste o el otro [sentido]³⁸⁵,

al revés de lo que Glaucón dice de quienes parten de supuestos irracionales, discurren por su cuenta después de haber condenado al poeta y denigran lo que les parece que éste ha dicho, si no concuerda con lo que ellos opinan³⁸⁶. Esto ha sucedido en el asunto de Icario. Suponen, en efecto, que era lacedemonio, y consideran, por tanto, absurdo que Telémaco, cuando viajó a Lacedemonia, no se encontrara con él. Pero quizá las cosas sucedieron como dicen los cefalonios: que Ulises se casó entre ellos y que había allí un Icadio, pero no un Icario. El problema surge probablemente de un error³⁸⁷.

1461 b

En general, lo imposible debe referirse a la poesía, a [la imitación de] lo mejor, o a la opinión corriente³⁸⁸. Por lo que toca a la poesía, en efecto, es preferible lo convincente imposible a lo posible no convincente³⁸⁹.

Aunque resulte imposible que existan personas como las que Zeuxis pintaba, sin duda es mejor que así las hiciera, porque el paradigma debe superar [a la realidad]³⁹⁰. En cuanto a lo que [vulgarmente] se dice, es irracional, pero a veces sucede también que no lo es, pues es verosímil que lo inverosímil acontezca³⁹¹. Las expresiones contradictorias han de examinarse tal como las refutaciones de los discursos, [preguntando] si se trata de lo mismo, en relación con lo mismo y de la misma manera, de modo que el propio [poeta] sea confrontado con las cosas que él mismo dice o una persona sabia supone [que dice]³⁹². Justo es el reproche tanto por la irracionalidad como por la perversidad, cuando éstas no son necesarias ni conviene valerse de lo irracional, como hace Eurípides con Egeo³⁹³ o con la perversidad de Menelao en el *Orestes*³⁹⁴.

Se presentan, pues, cinco clases de reparos: las cosas son imposibles, inexplicables, perversas, contradictorias, técnicamente incorrectas. Las soluciones, que han de buscarse a partir de los números indicados, son doce³⁹⁵.

Podría alguien preguntarse si es mejor la imitación épica o la trágica³⁹⁶. Si la mejor es la menos vulgar, y ésta se dirige siempre a los mejores espectadores, resulta verdaderamente obvio que la que imita toda clase de cosas es vulgar³⁹⁷. Como si quienes es-

cuchan no entendieran a no ser que [el autor] añada alguna cosa, se mueven [los actores] con toda clase de movimientos³⁹⁸, cual los malos flautistas que ruedan cuando deben imitar el *Disco* o remolcan al corifeo cuando interpretan la *Escila*³⁹⁹. La tragedia es, en realidad, tal como los primeros actores pensaban que eran sus sucesores, pues Minisco llamaba a Calípides «mono», en cuanto éste exageraba mucho⁴⁰⁰, y la misma fama rodeaba a Píndaro⁴⁰¹. Así como éstos se relacionan con aquéllos, el arte todo [de la tragedia] se relaciona con la epopeya⁴⁰². Dicen, en efecto, que ésta se dirige a espectadores capaces, que no necesitan gestos en absoluto, y que la tragedia, en cambio, es para los rústicos. Si es, por tanto, vulgar, evidentemente es también inferior⁴⁰³. 1462 a

En primer lugar no se acusa, pues, a la poética sino a la actuación, porque es posible fatigarse inútilmente con los gestos, al recitar, como le sucede a Sosítrato, o al cantar, como solía sucederle a Mnasiteo de Oponte⁴⁰⁴. Por otra parte, no todo movimiento ha de ser excluido, así como tampoco [toda] danza, sino sólo el de los actores vulgares, que se le enrostraba a Calípides y ahora a otros, en cuanto imitan a mujeres que no son libres⁴⁰⁵.

Además, la tragedia alcanza su cometido aun sin movimiento alguno, igual que la epopeya. A través de la lectura, en efecto, resulta claro su sentido y si en cuanto a lo demás es superior, no se le debe atribuir [el movimiento] como algo esencial⁴⁰⁶. Tiene además todo cuanto tiene la epopeya (también, puede, en efecto, usar su metro) y no es pequeña asimismo la parte que en ella desempeñan la música y el espectáculo, de los cuales nacen los más intensos placeres, aun cuando la intensidad se da tanto en la lectura como en la representación⁴⁰⁷. Más aún, el fin de la imitación se logra en menor espacio. Lo concentrado es más agradable que lo disperso en un largo lapso. Traigo como ejemplo el caso de quien presentara el *Edipo* de Sófocles en tantos versos como tiene la *Ilíada*⁴⁰⁸. 1462 b

Menor todavía es la unidad de las epopeyas. Prueba de ello es que de cualquiera de tales imitaciones se sacan varias tragedias. De tal manera, cuando [en la poesía épica] se desarrolla un argumento único, éste parece trunco por su breve presentación o aguado si se atiende a la extensión del metro⁴⁰⁹. Hablo del caso en que la trama surge de diversas acciones, como en la *Ilíada*, que comprende muchas partes de esta clase, o en la *Odisea* que gracias a las mismas logra su extensión. Dichos poemas, sin duda, fueron

compuestos con tanta perfección como cabe y representan, en la medida de lo posible, una acción única⁴¹⁰. Si [la tragedia] se distingue por todas estas cosas y aun por el logro de su meta artística (porque es preciso que no produzcan ambas un placer cualquiera sino el que se ha dicho), es evidentemente superior, ya que logra sus fines mejor que la epopeya⁴¹¹.

Acerca, pues, de la tragedia y la epopeya en sí mismas, de sus clases y partes, cuántas son y en qué difieren, de las causas por las cuales son buenas o no y de las críticas y sus soluciones, ha de bastar con lo dicho⁴¹².

NOTAS

1. El adjetivo «poética» (ποιητική) supone el sustantivo «arte» (τέχνη). Aristóteles se propone tratar del «arte» o «técnica» de la poesía, así como en la *Retórica* trata del «arte» o «técnica» del discurso, es decir, de la oratoria. En el *Gorgias* (502 D), la poesía es asimilada por Platón a la oratoria popular y la poética a la retórica. En cuanto la poética es una «técnica» (o ciencia constructiva) su finalidad no es el conocer por el conocer mismo (ciencia teórica) sino el conocer para hacer. Y lo mismo cabe decir de la retórica. Si en la *Poética* la definición del arte y la investigación de la naturaleza, estructura y especies de la obra poética (es decir, el aspecto teórico) parece ocupar más la atención del filósofo, ello se debe tal vez sólo al carácter fragmentario en que el texto nos ha llegado. Es probablemente una ilusión óptica pensar, como lo hace D. W. Lucas, que la *Poética* constituye una obra menos normativa (y, por tanto, más teórica) que la *Retórica*.
2. Las especies (εἶδη) de la poesía (y, por tanto, del arte poético) deben ser claramente separadas y clasificadas, ya que la clasificación es condición indispensable de la explicación, tanto en las ciencias de la naturaleza como en las de la cultura. Para Aristóteles, como dice Lucas, «the first step towards the comprehension of a subject is to divide it according to its natural categories». La lógica (y la ontología) de Aristóteles es una lógica (y una ontología) de clases.
3. La palabra δύναμις significa muchas veces, en la obra aristotélica, «potencia». La teoría central de la *Metafísica* se basa en la oposición entre δύναμις (potencia) y ἐνέργεια (acto). Pero «potencia» es un término análogo y se dice en varios sentidos (*Metaph.* 1046 a). Aquí significa la capacidad de producir bien un determinado efecto. Por eso traducimos «virtud». Bywater traduce «capacities».
4. El término μύθος tiene también diferentes significados. Aquí equivale a «fábula», en el sentido de «argumento» o «contenido» del discurso poético. Esto no impide, sin duda, que en otros pasajes de la *Poética*, el filósofo utilice la palabra para designar un «argumento» que, de hecho, proviene de una narración tradicional, cuyos protagonistas son los dioses y los héroes. Así, por ejemplo, en 1253 a 18-22, donde dice que los «argumentos» de las mejores tragedias de su época se refieren a unas pocas familias, como por ejemplo, a Alcmeón, Edipo, Orestes, Meleagro, Tiestes, Télefo y a todos cuantos debieron padecer cosas terribles.
5. «Tener buen éxito» equivale a «ser bellamente lograda» (καλὸς ἔξειν). La poesía puede «ser bellamente lograda» o no, como cualquier otra obra del hombre, como cualquier otro producto del hacer (ποιεῖν) humano. Sin embargo, el hecho de que se llame «poesía» (ποίησις, de ποιεῖν) precisamente a una composición literaria en

verso nos hace pensar que la «poesía» es el *producto por antonomasia del hacer humano*, ya que se trata de un hacer lingüístico y la palabra (λόγος) es lo característico del hombre.

6. Al mencionar la «virtud» (δύναμις), se refiere a la naturaleza de la poesía en cuanto produce un determinado efecto; al hablar de *cómo* se debe construir, se refiere a la *técnica y el estilo*; al mencionar las partes (μορίων), alude a la *estructura* de la obra.
7. Traducimos el sustantivo μέθοδος por «investigación», porque en este contexto significa «la búsqueda a través de un mismo camino». En *Política* 1317 b 33-35, dice el estagirita que el pueblo, cuando gana buenos salarios, se reserva todos los juicios, según queda establecido en la precedente «investigación» (ἐν τῇ μεθόδῳ).
8. La *Poética* se inicia, como dicen Dupont-Roc y Lallot, con este breve sumario no carente de dificultades. «Si es inútil tratar de discernir en él un plan preciso de la obra, se esbozan allí sin embargo las grandes líneas de una *marcha* que es una investigación (methodos) y se «establecen ciertos conceptos clave».
9. La flauta (αὐλός), que, como dice Lucas, era algo parecido al clarinete y se usaba para acompañar el ditirambo, estaba considerada como instrumento muy emotivo; la cítara, en cambio, se vinculaba al «nomos», originariamente coral, pero en tiempos de Aristóteles convertido ya en monodia. Tanto la flauta como la cítara se utilizaban en las representaciones teatrales. Según el mismo Lucas, «la mayor parte» implicaría que el resto (la menor parte) es la música no acompañada por palabras (Ψιλλὴ μουσική), no demasiado usada, aunque una competencia con flauta (αὐλός) sola (sin acompañamiento verbal o coreográfico) formaba parte de los Juegos Píticos desde el año 528 a. c., y Platón en un famoso pasaje (*Leyes* 669D-670B) niega que tal música tenga sentido positivo y la condena, en cuanto supone que el ritmo de por sí nada significa.
10. «The explanation of μίμησις- dice con razón W. Hamilton Fyfe— as Aristotle use the word, demands a treatise». Nos remitimos a nuestra *Introducción*.
11. Las imitaciones (esto es, las artes imitativas) pueden diferenciarse, según Aristóteles, con tres diferentes criterios: 1) por los medios materiales esencialmente diversos que utilizan para imitar sus objetos (la pintura usa colores, la música, sonidos, etc.); 2) por las diversas clases de objetos que imitan (la pintura, hombres o animales; la poesía épica, héroes; la poesía cómica, individuos vulgares o ridículos, etc.); 3) por los medios formales con que los imitan (estilo narrativo o directo, verso o prosa, hexámetros o yambos, etc.).
12. La disyunción «ya con el arte, ya con la experiencia» (οἱ μὲν διὰ τέχνης, οἱ δὲ διὰ συνηθείας) corresponde a la oposición establecida en *Metaph.* 981 a entre «arte» (τέχνη) y «experiencia» (ἐμπειρία). La palabra συνηθεία, podría traducirse también como «hábito» o «costumbre» y, más literalmente, como «convivencia», pero es claro que se trata del hábito o costumbre de hacer algo o de la convivencia con las cosas, y constituye un cuasi sinónimo de ἐμπειρία (Eth. Nicom. 1158 a 15). Arte es, para Aristóteles, la capacidad de modificar las cosas que nos rodean a partir de un concepto universal. Experiencia, en cambio, es la conexión de las sensaciones por medio de la memoria. Esta se extiende a algunos animales; aquél es exclusivamente humano, en cuanto supone siempre el concepto universal (μία

(αθόλου). La experiencia tiene cierta semejanza con el arte y aun con la ciencia, ya que ciencia y arte surgen de ella. Aristóteles recuerda una opinión del sofista Polo, para el cual la experiencia hace el arte y la inexperiencia ocasiona el azar (Plat. *Gorg.* 448 c). El arte se origina cuando, de la diversidad de las nociones de la experiencia (ἐκ πολλῶν τῆς ἐμπειρίας ἐννοημάτων) surge el concepto universal. No resulta fácil determinar cuáles son, para el estagirita, los artistas que se valen del arte y cuáles los que se atienen a la experiencia.

13. «Por medio de colores y figuras» (χρῶμασι καὶ σχήμασι) imitan diversos objetos (hombres, animales, etc.) los pintores y los escultores. (No debe olvidarse que las estatuas griegas estaban, por lo general, pintadas). Lucas señala que éste es el primero de siete pasajes en los cuales las actividades del poeta son ilustradas a partir de las artes visuales que presumiblemente representan, para Aristóteles, como para Platón, la forma más simple de la «mímesis». Traducimos la palabra ἀπεικάζοντες como «representándolas», pero literalmente debería vertirse «asimilándolas», o «asemejándolas» ya que está formada por un verbo derivado de εἰκών (imagen o semejanza) y un prefijo que indica, en este caso, «vuelta» o «retorno».
14. Los que imitan la realidad «por medio de la voz» (διὰ τῆς φωνῆς) son los autores de mimos y diálogos en prosa. La palabra φωνή no significa, sin duda, el sonido en general, sino el que emite un ser viviente como expresión de cierto acto psíquico (emoción, idea, etc.). Es común, por tanto, a hombres y animales, y se opone a Ψόφος (ruido), que puede tener su origen tanto en lo animado como en lo inanimado. En particular, φωνή se dice de la voz humana. Pero puesto que Aristóteles no se refiere aquí a la poesía o a la música, que son las artes antes mencionadas (a 13-15) y de las cuales se ocupa inmediatamente después (a 22 sigs.), es preciso suponer que alude a la prosa imitativa. La «voz» (φωνή) constituye la materia (ὕλη) de «la palabra» (λόγος) (*De gen. anim.* 786 b 21). Si Aristóteles no habla aquí de λόγος sino de φωνή, ello se debe tal vez al hecho de que los mimos, como la poesía, no sólo expresan ideas y conceptos sino también emociones. De hecho, atribuye «voz» (φωνή) a instrumentos musicales como la flauta y la lira (*Metaph.* 1019 b 13).
15. «Las artes antes mencionadas», esto es, la poesía épica, dramática y lírica no sólo utilizan la voz (φωνή) sino también el ritmo (ἐν ῥυθμῷ) y la armonía (καὶ ἁρμονία). La voz (φωνή) es específicamente nombrada como «palabra» (λόγῳ), para hacer notar, a la inversa del caso anterior, que en el texto poético no sólo se expresan sentimientos sino también conceptos y raciocinios (Cfr. Plat. *Rep.* 398D). El ritmo supone una regularidad periódica, propia del discurso poético (aun cuando a veces se da también en la prosa). Platón lo define como «el orden del movimiento» (ἡ τῆς κινήσεως τάξις) (*Leg.* 665A). La palabra significa aquí la expresión oral del concepto, del juicio o del raciocinio. Es la revelación de un acto o de un proceso racional. Aristóteles considera al λόγος, ante todo, como «la última razón por la cual algo es lo que es» (*Metaph.* 983 a 27-29). La armonía surge de una determinada relación entre las notas musicales y los sonidos. En un sentido más general es definida por el mismo estagirita como «síntesis y fusión de los contrarios» (σύνθεσις καὶ κράσις τῶν ἐναντίων), siguiendo al pitagórico Filolao, quien la caracteriza como «unidad de lo múltiple y acuerdo de lo discordante» (Nicom. *Arithm.* II 19, p. 115,2).
16. La siringa era un instrumento rústico, compuesto por cañas de diferente longitud; en todo caso, como dice Lucas «a less sophisticated instrument than the aulos».

Solía ser tocada por los pastores, mientras la flauta, (αὔλος) lo era generalmente por músicos profesionales. José Goya y Muniain anota: «Boisard, Blanchini y Bartolini, que tratan de los instrumentos de los antiguos, dicen que la συρίγγια de los griegos era lo mismo que la *fistula Panos* de los latinos; y nuestros traductores de églogas la llaman *zampoña*, y acaso venía a ser como la *chanforía*, *pito*, *silbato*, *pífano* u otro instrumento de boca».

17. Según Koller, la danza constituye la forma más pura y más original de la μίμησις. Aristóteles se refiere aquí a la danza sin acompañamiento musical, ejecutada por un solo bailarín. «Solo dancing was highly developed and very mimetic; as the pantomime it became a favourite form of entertainment under the early Roman Empire», explica Lucas. Cuando el mimo decayó en Roma (después de Publilio Siro), se desprendió de él la danza mímica sin palabras y el ballet, que formaron, durante el Imperio, parte esencial de las representaciones teatrales (J. Bayet, *Literatura latina*. Barcelona, 1966, p. 204).

18. La pantomima, tan apreciada por los romanos, puede servir de punto de referencia para comprender cómo la danza era capaz de imitar caracteres, pasiones y acciones humanas. «Le rythme s'incarne dans le mouvement du danseur dont le corps dessine des 'figures', au sens chorégraphique du terme», dicen Dupont-Roc y Lallot. Más aún, esta manera de imitar o de representar caracteres, pasiones y acciones no era puramente arbitraria, ya que, como dicen los citados comentadores, «les Grecs ont toujours reconnu une affinité entre le caracteres (éthe), comme dispositions stables des individus, et les rythmes de la danse et de la musique». En las *Leyes* (655 D) dice Platón que el arte coreográfico consiste en imitaciones de prácticas y acontecimientos de toda clase, mediante las cuales los bailarines expresan sus hábitos o caracteres. Y un poco antes (655 B) sostiene que todas las actitudes, todas las posiciones del alma o del cuerpo son virtuosas y bellas o viciosas y feas.

El propio Aristóteles, en la *Política* (1340 b), se refiere a los ritmos que tienen caracteres serenos o agitados, y dice que, entre estos últimos, algunos resultan más groseros y otros más nobles. Más aún, para el estagirita, hay en la naturaleza una innata afinidad con la armonía y el ritmo (συγγένεια ταῖς ἀρμονίαις καὶ τοῖς ῥυθμοῖς εἶναι). Es claro, pues, según esto, que «la notion d'éthos des rythmes et des modes melodiques se présentait naturellement á l'esprit des Grecs et constituait á peine una métaphore». Pero, además de «caracteres», los bailarines representan también «pasiones y acciones» (πάθη καὶ πράξεις). El «carácter» deriva, en realidad, de las «pasiones y acciones» de cada individuo. Pasiones y acciones cubren, como dice Hamilton Fyfe, todo el campo de la vida: lo que los hombres hacen (πράξεις) y lo que experimentan (πάθη). La palabra πάθος, según hace notar el mismo comentador, es empleada también en la *Poética* como término técnico, para designar una calamidad o incidente trágico que le sucede al héroe.

19. V. García Yebra hace notar que en la versión árabe de Abu Bisr Matta (según la traducción latina de J. Tkasch) no aparece traducido el término ἑποποιία y que Ueberweg suprime dicho término, al parecer con razón. Nosotros hacemos lo mismo y además nos apartamos aquí del texto de Hamilton Fyfe, para seguir, con Kassel y Lucas, la lectura de Lobel, quien pone [καὶ]ῆ, en lugar de ῆ. De este modo se entiende que hay dos artes literarias: la que usa la prosa únicamente y la que usa el verso (polimétrica, como la tragedia, o monométrica, como la épica). A la primera se refiere el filósofo cuando habla (1447 a 20) de los que imitan «por medio de la voz» (sin ritmo ni armonía). Esta comprende la historia, la oratoria,

los diálogos en prosa. Dichas correcciones textuales aclaran mucho este pasaje que, de otro modo, resultaría muy oscuro. El término *δυνώρυμος*, introducido por Bernays, también parece pertinente.

20. Sofrón, vivió durante la segunda mitad del siglo V a.c., en Siracusa y fue autor de mimos, «escenas realistas de la vida cotidiana, desarrolladas, tal vez, a partir de las comedias de Epicarmo», como dice Lucas. Esos mimos siracusanos tenían cierta similitud con los de Herondas, pero se diferenciaban de ellos por el hecho de estar escritos en prosa, lo cual contribuía a realzar su realismo. Se dice que Platón gustaba mucho de ellos (Diógenes Laercio III 18) y hasta se ha conjeturado que en ellos encontró la forma literaria para sus escritos filosóficos, aun cuando Burnet, Taylor y Jaeger consideren que Platón fue el verdadero inventor del diálogo socrático. Hirzel (*Der Dialog, Hildesheim, 1963, I 21*) sostiene que el diálogo se presenta como género diferente y característico, por primera vez, en Sicilia, gracias a Epicarmo y Sofrón. Hablando de éste dice: «Seine Mimen waren in Prosa verfasst und eben deshalb besser als Epicharm's Komödien im Stande das Gespräch der Wirklichkeit treu wiederzugeben. Diese Sophron'schen Mimen, kleine vermittelst des Gesprächs ausgeführte Bilder aus dem Leben der Menschen und Heroen, von deren Weise uns Theokrit's Adoniasen noch am ersten eine Vorstellung geben zu können scheinen, sind eins der grössten Wunder, das die wundereiche Insel Sicilien herworgebracht hat» (*Hirzel, op. cit. I, p. 24*). Jenarco fue hijo de Sofrón, vivió en tiempos de Dionisio el viejo y escribió mimos en prosa, como su padre. La influencia de estos mimos sobre Teócrito es, en todo caso, muy clara. «Los mimos teocríteos continúan la gran vena de poesía realista que remonta a Sofrón y a Jenarco. Incluso en algunos casos es posible detectar la fuente concreta. Así el *Idilio II* (que en realidad es un mimo urbano), cuyo tema es una escena de brujería en el que Simeta, la protagonista, intenta atraerse un enamorado, está inspirado en el mimo de Sofrón titulado *Las mujeres que quieren hacer bajar la Luna* (Cfr. Ateneo, XII 480 b)». (J. Alsina, *Literatura griega*, Barcelona, 1967, p. 360).
21. Diálogos socráticos son aquellos que reproducen una conversación filosófica, al modo de las que sostenía Sócrates con sus discípulos y amigos. Los diálogos de Platón constituyen el principal ejemplo, aunque no en todos ellos se reproduzca directamente la conversación. Desde Teichmüller, sobre todo, se insiste en la diferencia entre diálogos dramáticos y narrativos. En Platón la forma dialógica no es ciertamente un accidente sino que responde a esenciales exigencias de un pensamiento que, como dice Diés, «est continuellement vivante et mouvante» (*Autour de Platon II p. 570*).
22. El trímetro es un verso que consta de seis yambos (aunque los cinco primeros pueden ser sustituidos por tríbracos, cuantitativamente equivalentes). La estructura del trímetro es la siguiente:

v—/ v—/ v—/ v—/ v—/ v—

Verso elegíaco equivale a la unión de un hexámetro con un pentámetro, que constituye el dístico propio de las elegías. El pentámetro consta de dos hemistiquios, formado cada uno por dos dáctilos y un semipie (aunque los dos primeros pies pueden ser también espondeos). El hexámetro que lo precede y que, solo, es el metro propio de la epopeya, consta de seis espondeos, de los cuales los cinco primeros pueden ser también dáctilos. Esta es la estructura del dístico:

—vv/ —vv/ —vv// —vv/ —vv/ —
 —vv/ —vv/ —// —vv/ —vv/ —

Arquíloco, Hiponacte y Semónides de Amorgos utilizaron el yambo, el cual «como género, se adaptaba maravillosamente a la invectiva personal». La elegía, que entre los griegos no expresaba necesariamente llanto y tristeza (aunque a veces asumiera, como en Mimnermo, un acento melancólico), se prolonga a través de toda la historia de la literatura griega, desde el período arcaico hasta el helenístico. En Arquíloco tiene acentos personales; en Calino y Tirteo se convierte en poesía exhortatoria y bélica; con Solón se torna política; con Teognis llega a ser un medio para la educación aristocrática; con Calímaco, Filetas, Antímaco y otros poetas helenísticos se hace mitológica y erudita (Alsina, *op. cit.* p. 381-383). (Sobre la elegía, su origen y su significado pueden consultarse Dümmler, «Der Ursprung der Elegie», *Philologos*, 1894, p. 201 sgs.; C.M. Bowra, *Greek Lyric Poetry from Alcman to Simonides*. 1961). En las literaturas modernas, el término «elegía» tiene significados diversos: en Alemania se refiere al metro, ya que la lengua germana ha logrado asimilar el dístico elegíaco (p. ejemplo, Rilke, en sus *Duineser Elegien*, que nada tienen de fúnebre); en Inglaterra, por el contrario, alude a una poesía de llanto y lamentación, escrita en cualquier clase de metro (p. ejemplo, Shelley en su *Adonais*, compuesto en la muerte de Keats) y lo mismo sucede en España (desde Boscán, Garcilaso y *Las ruinas de Itálica* hasta García Lorca con su *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*).

23. Aristóteles rechaza el uso corriente que denomina los géneros poéticos de acuerdo con la métrica, sin atender al contenido y a la imitación. Diríase que rechaza la acepción germánica y acoge la inglesa o española del término «elegía». También critica, al parecer, la aplicación del término «épica» a la poesía narrativa o teológica (de Hesíodo y otros autores), en la cual se utiliza el hexámetro, como en la *Ilíada* y la *Odisea*. Pero de un modo especial se niega a considerar poetas épicos a científicos (médicos) y filósofos por el solo hecho de que empleen el metro de la epopeya. Preferimos leer *φυσικόν*, en vez de *μουσικόν*, que da W. Hamilton Fyfe, siguiendo a Guillermo de Moerbeke.
24. Empédocles nació hacia el año 492 a.c., en Akragas (Agrigento). Filósofo, médico, mago, ingeniero, político, dejó dos obras en verso: *Sobre la naturaleza* (*περὶ φύσεως*) y *Purificaciones* (*καθάρμοι*), sobre cuya precedencia cronológica se ha discutido bastante. Para Wilamowitz, la primera de ellas corresponde al período juvenil, mientras la segunda fue escrita durante la madurez y el exilio. Bidez opina, por el contrario, que las *Purificaciones* son obra de la juventud religiosa de Empédocles y el *Sobre la naturaleza* de su madurez científico-filosófica. Hoy la mayor parte de los críticos se inclina a ubicar a las *Purificaciones* después del *Sobre la naturaleza* (Reinhardt, Rivaud, Bignone, Capizzi, Zafiropulo etc.). Según Souilhé, en aquéllas se encuentran las conclusiones morales de éste («L'enigme d'Empedocle», *Archives de Philosophie*, 9 ch. 3, Paris, 1932). Lagrange ha demostrado, por otra parte, que no hay estilística y doctrinariamente un verdadero hiato entre ambos poemas, como se solía decir, sino que pueden hallarse en uno y otro elementos religiosos, aun cuando éstos se acentúen en las *Purificaciones*. El pensamiento filosófico de Empédocles puede caracterizarse como un pluralismo cualitativo limitado. Por un lado, distingue y opone la causa material y la causa eficiente, es decir, la materia (ex quo) y la fuerza (quo). Por otro lado, considera que la causa material no es única (como era para los jónicos) sino cuádruple (tierra, agua, aire, fuego) y que la causa eficiente tiene dos direcciones opuestas (amor y odio = fuerza

centrípeta y centrífuga). Cuando el amor predomina, los cuatro elementos constituyen un todo homogéneo (la Esfera); cuando predomina el odio, se dispersan y separan enteramente. Su cosmogonía recibió influencia de los órficos y, tal vez, influyó también en ellos. Su doctrina de la metempsicosis constituye la base de su moral y de su ascética. Como Gautama Buda y, sobre todo, como Mahavira, une Empédocles a la prohibición de matar y comer animales, una actitud pesimista ante el mundo y la vida. La vida de Empédocles, intensa, rica y llena de pintorescas peripecias fue poetizada por Hölderlin (*Der Tod des Empedocles*) y por Mathew Arnold (*Empedocles on Aetna*) entre otros. Como Parménides, a quien mucho debe filosófica y literariamente, Empédocles escribió en hexámetros toda su obra. Aristóteles, que lo considera ante todo como filósofo, según se ve en el libro I de la *Metafísica*, no cree, sin embargo, que esa obra sea poesía, a pesar de que en un pasaje del diálogo *Sobre los poetas* (frg. 70 Rose), le atribuya estilo poético (Cfr. J. Bidez, *La biographie d'Empedocle*, Hildesheim, 1973; E. Bignone, *Empedocle, Studio storico*, Roma, 1963; H. Lambridis, *Empedocles, A Philosophical Investigation*, Alabama, 1973; D. O'Brien, *Empedocles' Cosmic Cycle*, Cambridge, 1969; J. Zafiropulo, *Empedocle d'Agrigent*, París, 1953).

25. Queremón, poeta trágico que floreció a comienzos del siglo IV a.c., fue muy apreciado porque escribió teatro para leer, en estilo tan preciso como el de un prosista (*Rhet.* 1413 b 13). Aristóteles lo nombra otra vez en la *Poética* (1460 a 2), donde considera inadmisible su polimetría. Ateneo caracteriza al Centauro como un *δρῶμα πολύμετρον*. Esto no basta, según el estagirita, para excluirlo del gremio de los poetas, aunque no lo sitúe a sus ojos entre los más estimables. El drama del Siglo de Oro español también es polimétrico, aunque predomine en él el romance octosilábico. García Yebra y otros comentadores presumen que el título *Centauro* alude a su versificación mixta.
26. No está claro lo que Aristóteles quiere decir al llamar «rapsodia» al drama de Queremón. Una rapsodia era una pieza épica recitable. Hamilton Fyfe sugiere que el *Centauro* era un experimento susceptible de ser clasificado ya como drama, ya como poesía épica. Sin embargo, parece más probable que el filósofo lo llamara así por su condición de teatro destinado a la lectura o la recitación antes que a la representación. En todo caso, apto para la recitación y la lectura o para ser puesto en escena, se trataba de auténtica «imitación» de la realidad y hacía de su autor un poeta, según el criterio de Aristóteles (aunque Hardy piense lo contrario).
27. El filósofo cree haber fijado los límites (*διωρίσθω*) entre poesía y no poesía, mediante el criterio básico de la «imitación»: Queremón es poeta, como Homero, porque, como él, imita la realidad, aunque utilice recursos métricos muy diversos; Empédocles no es poeta, aunque use el mismo metro que Homero, porque su obra no imita la realidad sino que la explica.
28. La expresión «el ritmo, la melodía y el metro» no es estrictamente clasificatoria, ya que, como dicen Dupont-Roc y Lallot, «le rythme est une composante fondamentale à la fois du metre et du chant qui sont les deux formes qu'il peut revêtir dans le langage». La oposición se da entre el *metro simple* (la regular estructura prosódica del verso), considerado como elemento del ritmo (*Rhet.* 1408 b 28), y la *melodía*, que es el metro cantado. Puede darse, sin embargo, un *ritmo* que no implique ni *metro* ni *melodía*. Y éste se encuentra probablemente en los mimos (diálogos imitativos), escritos en prosa rítmica (recitada, no cantada).

29. «Ditirambo» es un sobrenombre de Dioniso, que aparece, por ejemplo, en el peán de Filodemo de Escarfea. Más adelante (1449 a 10-11), Aristóteles supone que de dicho peán surgió la tragedia. El ditirambo venía a ser, pues, un canto en honor a Dioniso. Se atribuye su invención a Arión Metimnas, amigo de Periandro de Corinto, pero su más célebre cultor fue Baquílides (Cfr. A. W. Pickard, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford, 1927). El nomo estaba, a su vez, consagrado a Apolo. Se cantaba al son de la cítara. El primero que cultivó esta clase de poesía fue, al parecer, Terpandro de Antisa, vencedor en las fiestas cárneas celebradas en Esparta en el año 676 a.c. Hasta nosotros ha llegado un «nomo» de Timoteo de Mileto, sobre la batalla de Salamina. En el libro III de las *Leyes* enumera Platón cinco especies de poesía lírica, bien definidas desde tiempos antiguos: 1) himnos, 2) trenos, 3) peanes, 4) ditirambos, 5) nomos, pero hace notar que también existieron otras clases de lírica monódica. Schmidt advierte, de todos modos, que las especies enumeradas formaban parte de los *cantos naturales*, entonados siempre en honor de un dios, y que ninguna de ellas pertenecía a los que pueden llamarse *cantos humanos* (*Geschichte der griechische Literatur* I 1 p. 339 sgs).
30. En el ditirambo y el nomo se utilizaba al mismo tiempo (ᾠμα) el *metro* y la *melodía* y, por consiguiente, el ritmo. La diferencia entre ellos consistía en que el ditirambo era acompañado con la flauta y el nomo con la cítara. En cambio, en la tragedia y la comedia alternaban las partes recitadas, donde sólo estaba presente el *metro*, y otras en las cuales los versos se cantaban al son de un instrumento musical. Podría haber añadido que en los mimos había ritmo sin metro ni melodía y que en los diálogos de Platón (género intermedio entre poesía y prosa) sucedía hasta cierto punto lo mismo.
31. Con lo dicho considera explicadas las diferencias que surgen del primero de los tres criterios establecidos en 1447 a 16-18 (Cfr. nota 11).
32. El objeto de la imitación poética es el hombre, pero el hombre como sujeto que actúa libremente o, en otras palabras, el hombre como sujeto moral (Cfr. Plat. *Rep.* 603 C 4-5). Por eso referimos el *πρᾶττοντας* no simplemente a «hombres» sino a «sujetos». Característica esencial de la imitación poética es, pues, para Aristóteles, el tener por *objeto* a un *sujeto*.
33. Si el objeto de la imitación es el hombre como sujeto moral, éste no podrá ser presentado sino con una determinación moral positiva o negativa. Traducimos, por eso, *σπουδαίους* por «honestos» aun cuando la palabra traiga consigo la connotación de «nobles» y «dignos», y *φάυλους* por «deshonestos», aun cuando signifique también «vulgares» y «mediocres». La diferencia principal entre los caracteres la establecen el vicio y la virtud.
34. Los sujetos humanos que el poeta imita tendrán necesariamente una caracterización moral, pero no necesariamente han de ser tales como los hombres son en la sociedad donde el poeta vive: pueden ser mejores o peores que ellos. Esto vale también para la pintura, donde los hombres aparecen representados como más bellos o más feos de lo que son o también, con mayor realismo, como semejantes a los modelos vivientes que el pintor imita. Tal es el caso de Polignoto, Pausón y Dionisio respectivamente.

35. Polignoto nació en Taso hacia el año 500 a.c. y murió en Atenas alrededor del año 440 a.c. En esta última ciudad vivió y trabajó buena parte de su vida. Los enormes murales que allí realizó (ninguno de los cuales subsiste ni siquiera fragmentariamente) lo hicieron famoso. El Consejo Anfictiónico premió su labor ordenando que se lo alimentara a cargo del tesoro público, donde fuera que viviese. Puede decirse que fue el primer pintor que encaró su arte como independiente de la arquitectura. En su *Descripción de Grecia* describe Pausanias dos cuadros de Polignoto, que se hallaban en Delfos: *El saqueo de Troya* y *Ulises en el Hades*. Sabemos así que pintaba figuras de tamaño natural, de porte solemne y rasgos estilizados, que las distribuía con gran libertad en el espacio, apartándose de la norma tradicional que ordenaba colocarlas sobre una única línea o eje, que utilizaba sólo cuatro colores (blanco, negro, ocre y rojo) (Cfr. Rhys Carpenter, *The Aesthetics Basis of Greek Art of the Fifth and Fourth Centuries B.C.*, 1959). C. Robert logró reconstruir con ayuda de la cerámica del siglo V, las figuras pintadas por Polignoto, dispuestas en dos o tres filas superpuestas.
36. Pausón fue probablemente contemporáneo de Polignoto. Parece haber cultivado una suerte de pintura burlesca. Aristófanes se refiere a él como «travieso caricaturista» (*Ach.* 854). El mismo Aristóteles, partiendo del supuesto de que figuras y colores constituyen manifestaciones de caracteres morales, recomienda que los jóvenes no miren los cuadros de Pausón sino los de Polignoto (δεῖ μὴ τὰ Παύσωνος θεωρεῖν τοὺς νέους, ἀλλὰ τὰ Πολιγνώτου) (*Polit.* 1340 a 36) (Cfr. I. Bywater, *Aristotle on the Art of Poetry*, Oxford, 1909, p. 114).
37. Dionisio de Colofón vivió, como los dos pintores antes mencionados, a fines del siglo V y comienzos del IV a.c. Eliano lo compara con Polignoto, pero no sin hacer notar que sus pinturas carecían de la grandeza que caracteriza a las de éste (*Var. Hist.* IV 3). Tal vez se refiere también a este Dionisio el erudito Plinio, quien dice que se le apodaba «pintor de hombres» (*Nat. Hist.* XXXV 313), lo cual no quiere decir, como cree Hamilton Fyfe, que pintara sólo hombres, sino más bien, como sugieren Dupont-Roc y Lallot, que representaba hombres comunes (no héroes ni esclavos).
38. Las artes que ha nombrado en el capítulo anterior.
39. Aristóteles traslada a la música y a la literatura la exigencia de imitar a los hombres como sujetos de la acción moral y, por tanto, como virtuosos o viciosos, honestos o deshonestos, nobles o viles; más aún, como mejores, peores o similares a los hombres de la época y la sociedad en que el artista vive.
40. Lucas recuerda que danzas de hombres por debajo del nivel moral corriente, entre los cuales se mezclan también sátiros, se muestran por lo común en los vasos pintados (Cfr. Plat. *Leg.* 814 E) (P. E. Arias, *Mille anni di ceramica greca*, 1960; E. Bushor, *Griechische Vasen*, 1940).
41. Ya Platón presentaba la exigencia de que la melodía se adaptara a las finalidades morales de la educación y proscribía los modos musicales plañideros, como el lidio mixto y el lidio intenso, que deprimen a hombres y mujeres, así como los modos voluptuosos, como el jónico y uno de los lidios (a los que llama «afeminados»), mientras acepta los modos dorio y frigio, cuyas melodías representan al guerrero que lucha y se aventura sin temor o al hombre pacífico que ejecuta con tesón e inteligencia una obra cualquiera (*Rep.* 398 C-399 C). Más aún, llega a prohibir

en su ideal Estado la fabricación de instrumentos de muchas cuerdas (como arpas y triángulos), capaces de producir todos los modos musicales, y de flautas, aptas para modular múltiples sonidos; sólo permite que se fabriquen liras y cítaras dentro de la ciudad y siringas en el campo (*Rep.* 399 C-E). Esto quiere decir, sin duda, que la música representa para Platón acciones humanas o se relaciona estrechamente con ellas. El propio Aristóteles lo muestra, más adelante, cuando habla de los flautistas que imitan al discóbolo (1461 b 31).

42. Al hablar de los discursos, se refiere probablemente a los mimos en prosa. Los versos «desnudos» (*Ψιλομετρία*) son los que se recitan sin canto ni acompañamiento musical, igual que los antedichos mimos.
43. Considera, sin duda, a Homero como autor de la *Odisea* y, sobre todo, de la *Ilíada*, desdeñando el hecho de que, según recuerda Lucas, también escribió el *Margites*, el cual presenta hombres deshonestos e indignos.
44. Cleofonte, autor de tragedias compuestas en hexámetros (esto es, en metro épico), como *Aquiles*, *Leucipo*, *Bacantes*, *Tiestes*, etc., parece haber utilizado un lenguaje vulgar (1458 a), igual que Estenelo (Cfr. nota 300), lo cual no significa necesariamente que describiera escenas de la vida cotidiana, según supone Hamilton Fyfe. En la *Retórica* (1408 a), dice Aristóteles que Cleofonte pone adornos a palabras vulgares, con lo cual consigue dar a sus tragedias un aire de comedias.
45. Hegemón de Taso escribió poemas épico-burlescos, al modo de la *Guerra de las ranas y los ratones* (alguna vez atribuida al propio Homero). Tal vez no sea en sentido estricto «el primero que compuso parodias», como dice Aristóteles, ya que el género aparece insinuado antes no sólo en Cratino y Epicarmo sino inclusive en un filósofo como Jenófanes. Pero quizá fue el primero que escribió un poema como el que hemos mencionado.
46. Nicocares, contemporáneo de Aristófanes, ateniense como él y como él poeta cómico, se especializó, según parece, en parodiar el mito, según lo sugieren los títulos de las piezas por él compuestas (*El matrimonio de Hércules*, *Hércules*, *director de coro*, *Galatea*, etc.). La *Cobardía* era nada menos que una contraparte burlesca de la *Ilíada*, celebración del coraje de los héroes de *Ilión*. Su obra *Los lacedemonios*, representada en el año 388 a.c., compitió por el premio anual con el *Pluto* segundo de Aristófanes (Cfr. Meineke, *Comicorum graecorum fragmenta*).
47. Timoteo y Filoxeno cantaron la desmesurada inhumanidad de los Cíclopes, que desde el célebre episodio de la *Odisea*, fueron tema predilecto de los poetas griegos. Baste recordar los dos poemas (6 y 11) que Teócrito les dedica y la burla que de ellos hace Cratino.
48. El texto trae γᾶσ, palabra que en griego no quiere decir nada. La corrección γᾶρ, propuesta por Valhen, no se aviene muy bien con la sintaxis. Tal vez se haya perdido una línea que contenía los nombres de dos escritores y el título del tema que ellos desarrollaban diversamente, según sugiere Hamilton Fyfe. Castelvetro supone que aquí se nombraba a Argas (Athen. 638 C); Holland cree que a Oinopas.
49. Timoteo, amigo de Eurípides, parece haber sido exponente de un nuevo tipo de ditirambo, de tono menos ligero y estilo más elevado. Nacido en Mileto hacia el año 445 a.c., reformador de la música y el teatro, no bien comprendido al principio

por los atenienses, fue luego muy celebrado por ellos. Utilizó con gran audacia la música instrumental (sin canto) y aumentó hasta once las cuerdas de la cítara.

50. Filoxeno nació en Citera hacia el año 435 a.c. Fue hecho prisionero y vendido como esclavo al poeta Melanípides, quien lo educó y lo manumitió luego. Más tarde vivió en la corte de Dionisio, de cuyos malos tratos se vengó borrando toda referencia al mismo en sus poesías, aunque algunos creen que lo caricaturizó en la figura de Polifemo. Se le atribuyen veinticuatro ditirambos, de los que sólo quedan algunos fragmentos correspondientes a *El cíclope*. (Cfr. Bergk, *Poetae lyriici graeci* III).
51. Con esto quedan establecidas las diferencias derivadas del segundo de los tres criterios enunciados en 1447 a 16-18 (Cfr. notas 11 y 31).
52. Aristóteles indica explícitamente que aquí comienza a tratar las diferencias que surgen del tercer criterio mencionado (Cfr. nota 51).
53. Utilizando, por ejemplo, siempre el hexámetro o metro épico.
54. La narración puede hacerse de dos maneras: 1) poniéndola en boca de un personaje (creado poéticamente por el autor), es decir, de modo indirecto y encubierto, 2) por boca del propio autor, esto es, directamente y sin máscara. Aristóteles prefiere la primera (Cfr. 1460 a), porque, para él, el poeta debe hablar lo menos posible en nombre propio. Esto es precisamente lo que hace muchas veces Homero y lo que lo exalta por encima de los demás poetas. Virgilio, parece compartir este criterio y hace de la *Eneida* (aunque sólo en parte) una autobiografía del héroe epónimo.
55. La mejor manera de explicar el plural *μιμουμένους* es admitir, con Casaubon, la corrección *πάντα*, en lugar de *πάντας*.
56. Al género dramático o épico opone el género representativo o dramático (que ya antes, al final del cap. 2, ha subdividido en tragedia y comedia, según su objeto) (Cfr. notas 11 y 51). En el drama los personajes hablan y obran por sí mismos y el autor queda enteramente oculto. Si el criterio decisivo para juzgar la excelencia de una obra poética fuera el enunciado en la nota anterior (el poeta debe hablar lo menos posible en nombre propio), debería inferirse sin más la superioridad del género dramático sobre el narrativo y de la tragedia sobre la epopeya. En su *Arte poética* (100 sgs.) encarece Horacio la necesidad de que los personajes rían con los que ríen y lloren con los que lloran.
57. Al concluir aquí la explicación de las diferencias surgidas del tercer criterio (Cfr. nota 11), que ha anunciado poco antes, en 1448 a 11-20 (Cfr. nota 52), vuelve a enumerar los tres criterios que antes ha establecido en 1447 a 16-18.
58. De acuerdo con el segundo criterio, Sófocles se asemeja a Homero, porque sus personajes son honestos y nobles, como los de éste; de acuerdo con el tercer criterio, sin embargo, se asemeja a Aristófanes, porque ambos escriben para el teatro. Estas comparaciones confirman que, en las líneas anteriores, Aristóteles propone una bipartición de la poesía (en épica y dramática) y no una tripartición, como supone Lucas. Increíblemente, Samaranch le hace decir a Aristóteles que Sófocles es «un imitador del estilo de Aristóteles».

59. El término $\delta\rho\alpha\mu\alpha$ tiene la misma raíz que el verbo $\delta\rho\acute{\alpha}\omega$ (participio acusativo plural: $\delta\rho\acute{\omega}\nu\tau\alpha\varsigma$), que significa «obrar».
60. Aquí se inicia una digresión. Else, citado por García Yebra, piensa que todo el pasaje (hasta 1448 b 4) puede ser una inserción posterior, debida a sucesores inmediatos de Aristóteles o inclusive a éste mismo. En todo caso, es interesante su sugerencia de «que las observaciones sobre las pretensiones de los dorios en cuanto a la invención de la tragedia y de la comedia denotan, contra lo que suele creerse, simpatía por la causa doria». Esto explicaría la subordinación del individuo al Estado en la *Política* de Aristóteles no menos que en la *República* de Platón.
61. La Megara «de aquí» ($\xi\upsilon\tau\alpha\upsilon\theta\alpha$) estaba situada al oeste de Atenas; la otra Megara, que se contrapone a ella, se levantaba en Sicilia, al norte de Siracusa (cfr. Herod. VII 156). En la primera de ellas se había desarrollado una de las escuelas socráticas menores, la denominada Escuela de Megara, fundada por Euclides, con quien polemizó Platón (sobre la teoría de la Ideas), y continuada por Diodoro Cronos y Eubúlides de Mileto, contra los cuales escribió el propio Aristóteles (a propósito de la potencia). Cuando los megáricos reclamaban para sí la invención de la comedia y la hacían coincidir con la instauración de la democracia, la ubicaban probablemente a comienzos del siglo VI a.c., época en que fue derrocado el tirano Teágenes. Dicha invención se suele atribuir a un ciudadano de Megara, llamado Susarion.
62. Según Suidas, Epicarmo era originario de Titiro, o de Quimaro o de Secida o de Siracusa o de Crasto, pero también se decía que era de Cos y había llegado a Sicilia con Cadmos, o que era de Samos, o que era de Megara de Sicilia. Diógenes Laercio (VIII 78) dice que, teniendo sólo tres meses, fue llevado a esta última ciudad y que luego escuchó a Pitágoras. Transcribe igualmente los versos grabados al pie de su estatua en Siracusa:

Tanto como el gran resplandor del sol aventaja a los astros, / tanto
como la enorme fuerza del mar supera a los ríos, / tanto —digo—
vence a todos en sabiduría Epicarmo, / a quien coronó esta ciudad
de Siracusa. (Cfr. Theocr. *Epig.* 18 Wilamowitz).

Su vida transcurrió aproximadamente entre los años 550 y 460 a.c. El mismo Diógenes Laercio refiere que escribió disertaciones sobre diversas cuestiones de física, de moral y de medicina. Suidas lo considera inventor de la comedia y dice que llevó a escena 52 (aunque, según Licón, sólo 35) y que ello aconteció seis años antes de las guerras médicas. Diomedes (p. 489 Keil) dice que el nombre «comedia» viene de Cos, donde Epicarmo estaba exiliado. Hamilton Fyfe opina, sin embargo, que Epicarmo y Formis «inventaron» la comedia sólo en el sentido de que «they sketched types instead of lampooning individuals». En su *Vida de Pitágoras* (266) refiere Jámblico que Epicarmo estuvo entre los pitagóricos exotéricos o acroamáticos y que, al llegar a Siracusa, no se atrevió a filosofar abiertamente por temor al tirano Gerón, pero que divulgó la filosofía pitagórica subrepticamente por medio de sus versos cómicos. Platón (*Teeteto* 152 E) sostiene que es la cumbre de la comedia, así como Homero lo es de la tragedia. El poeta latino Enio escribió un poema didáctico titulado *Epicarmo*.

63. Quiónides floreció, según Suidas, en el año 498 a.c., es decir, ocho años antes de las guerras médicas. Fue, al parecer, el más antiguo comediógrafo ateniense. Consiguió la corona en el primer concurso teatral realizado en Atenas, en el año

- 487 a.c., con ocasión de las fiestas dionisiacas, cuando por primera vez fue admitida la comedia (W. Nestle, *Historia de la literatura griega*, Barcelona, 1959, p. 140).
64. Magnes, unos años más joven que Quiónides, compitió con éste en el campo de la comedia (Aristoph. *Equites* 520 sgs.). Logró el triunfo en las fiestas dionisiacas del año 472 a.c., y lo repitió diez veces más. Una de sus comedias se titulaba *Las ranas*, y tal vez en ella se inspiró la homónima de Aristófanes.
 65. Se refiere, al parecer, a los ciudadanos de Sición, que estaba situada en el Peloponeso. Según Herodoto (*V* 67), ya a comienzos del siglo *VI* aquéllos ejecutaban coros trágicos para celebrar a un héroe local, Adrasto (Cfr. Themist. *Orat.* 27, 406). García Yebra supone que, al escribir esto, Aristóteles pensaba tal vez en Arión, poeta y músico nacido durante la 38^a Olimpiada (628-625 a.c.). Pero Arión, que era sin duda dorio, muy difícilmente podrá considerarse originario del Peloponeso, como aclara Lucas.
 66. Los dorios llamaban *κῶμαι* a las circunscripciones rurales o cuasi-rurales (suburbios) que rodeaban a una ciudad; los atenienses las denominaban *δήμοι*, aunque más tarde este nombre fue aplicado también a todos los barrios de la ciudad. Se dice, así, que Sócrates, ateniense, había nacido en el «demos» de Alópeke.
 67. El verbo *κωμάζειν* tiene, como explicamos entre paréntesis en el texto, el significado de «celebrar fiestas con bailes y cantos». Según Aristóteles, los dorios desechan la vinculación lexicográfica entre *κωμῶδοι* (comediantes) y *κωμάζειν*, para hacer derivar aquella palabra de *κῶμαι*, que significa «cabelleras» y, por extensión, «suburbios», atribuyendo así a ese género teatral un origen arrabalero, como lo tuvo el drama gauchesco (que primero fue pantomima circense) en el Río de la Plata (Cfr. A. Berenguer Carisomo, *Literatura argentina*, Barcelona, 1970, p. 126-127). No estoy tan seguro como García Yebra de que entre *κωμάζειν* y *κῶμη* no haya relación alguna, ya que aquel verbo pudo originarse en la imagen de los cantantes y danzantes con sueltas «cabelleras».
 68. El verbo *δρᾶν* no puede considerarse como peculiaridad dialectal dórica, ya que se encuentra en muchos escritos áticos. En cambio, *πράττειν* parece ser verbo jónico, por lo cual no es enteramente exacto decir con Dupont-Roc y Lallot, que «la repartition dialectale invoquée est purement fantaisiste» (Cfr. H. Schrenkemberg, *Δραμα*, Würzburg, 1960). En todo caso, se han suscitado serias dudas acerca de la tradición que atribuye una antigua modalidad del teatro cómico a los dorios (Cfr. L.G. Breitholtz, *Die dorische Farce im griechische Mutterland*, Götting, 1960).
 69. Aquí pone punto final Aristóteles al problema de la división de la poesía imitativa. Pero, como dice Lucas, antes de que inicie la discusión principal resulta necesario esbozar el desarrollo de la poesía en el tiempo y mostrar cómo surgieron sus diferentes formas. Esto es lo que ha de hacer en los capítulos siguientes (4, 5).
 70. Estas dos causas naturales (es decir, connaturales al hombre) son: 1) la tendencia a la imitación, que puede ser A) activa (en el artista) y B) pasiva (en el espectador o receptor de la obra de arte) y 2) el goce del ritmo y de la armonía. A esta interpretación adhieren Gudeman, Vahlen, Dupont-Roc y Lallot, García Yebra, etc. Otros comentadores, como Rostagni y Hardy, sin embargo, prefieren interpretar las dos causas como: 1) tendencia a imitar y 2) tendencia a gozar de la imitación. Pero pasan por alto 1) el hecho de que, para el estagirita, ritmo y armonía son causa

esencial de la poesía, 2) la fácil reductibilidad de las dos causas que enumeran a una sola, ya que, en definitiva, se trata sólo del gusto por la imitación, que se manifiesta ya en la acción, ya en la contemplación. Esta interpretación coincide con la de Averroes, el cual (en la traducción de Hermannus) dice: «*Originis autem poetrie naturaliter in homine due videntur esse cause. Prima quidem quoniam in homine existit naturaliter a prima sua nativitate assimilatio rei ad rem et representatio rei per rem; scilicet hic assimilandi et representandi actus etiam in infantibus reperitur, et istud proprium est homini respectu ceterorum animalium. Et causa in hoc est quoniam homo inter cetera animalia delectatur in assimilatione rerum quas iam in sensu percipit et in earum representatione seu imitatione... Causa vero secunda est delectatio quam habet etiam homo per naturam ex metro et simphonia*».

71. Aristóteles vincula el aprendizaje con la imitación. Lo que diferencia al hombre de los animales no es, para él, como podría creerse, por lo que aquí dice, la mera capacidad de imitar la realidad (pues sabe que también los animales imitan) sino la amplitud y la plasticidad del instinto imitativo del hombre y el particular goce que halla en imitar y aprender (hecho al cual no es ajeno, sin duda, el origen del lenguaje). El que aprende, imita; pero muchos animales (los que tienen memoria) aprenden; luego, muchos animales imitan. G. Tarde ha fundado sus investigaciones sociológicas en la idea de que la *invención* caracteriza la acción del individuo y la *imitación* la de la sociedad (Cfr. J. Zaragüeta, *La sociología de M. G. Tarde*, Madrid, 1909).
72. Aristóteles hace notar que lo que causa placer en la imitación (artística) no es el objeto imitado ni su intrínseca perfección o belleza, sino la belleza y la perfección de la misma acción imitativa (Cfr. *Rhet.* 1371 b). Sin embargo, en *De partibus animalium* 645 a, sostiene que no sólo hay belleza en la imitación artística de los animales (aunque sean monstruosos) sino también en los mismos organismos animales por repugnantes que parezcan.
73. «Quiere decir, —anota Goya y Muniain— no sólo los inteligentes, aficionados o profesores; pero también los demás no lo son».
74. La primera causa del placer estético es la imitación que supone, en su fase activa, un conocimiento del objeto, y en su fase pasiva, un re-conocimiento.
75. Aristóteles identifica el placer estético con cierto acto intelectual (Cfr. *Metaph.* 980 a 22), es decir, con el acto de conocer y de re-conocer. Pero tal identificación no es total, ya que, como vimos, (Cfr. nota 70), la segunda causa del placer es el goce que producen por sí mismos el ritmo y la armonía, los cuales tienen que ver con la sensibilidad más que con el entendimiento. De tal modo, puede alguien gozar de una imitación sin que haya un re-conocimiento, cuando no se ha conocido previamente el objeto imitado. En ese caso, el placer provendrá de cualidades intrínsecas a la obra de arte, como la perfección del dibujo o la armonía de los colores (si se trata de un retrato, por ejemplo).
76. Goya y Muniain que traduce: «tan connatural la imitación como el canto y la rima», opina curiosamente que «rima» (*ρυθμός*) «no corresponde al ritmo, que en griego significa *número* o *proposición* simétrica de unos miembros del período con otros, y se halla también en la prosa como en el verso», sino que «se trata de la *rima* en verso, que viniendo a ser lo mismo que *consonante*, damos el nombre de *rimas* a los versos de Argensola, etc.».

77. Hamilton Fyfe así lo explica, mediante un ejemplo: «The rhythm of the blacksmith's hammer or of a trotting horse is dactylic, but the hexameter is a «section» or slice of that rhythm: it is cut into sixes». La interpretación de Else parece concordar con este ejemplo.
78. «Nihil est tam cognitum mentibus nostris quam numeri et voces, quibus et excitamur et incedimur et lenimur et languescimus», dice Cicerón (Cfr. Aristot. *Probl.* 920 b 30).
79. Al elemento innato o natural («inclinados a ellos desde el principio») se une el cultivo y desarrollo consciente del mismo como elemento decisivo («sobre todo promoviéndolos poco a poco») en el surgimiento de la poesía. Como dice Lucas, primero aparecieron las improvisaciones; luego los hombres las desarrollaron hasta alcanzar un estado que puede considerarse como perteneciente al arte. «The slowness of development —añade— might well be due to lack of leisure in a struggling community».
80. Goya y Muniain traduce: «conforme al genio de los poetas». Y glosa: «O, más a la letra, conforme a las costumbres geniales de los poetas».
81. Aristóteles hace depender del carácter del poeta la especificación del género poético: quienes tienen un carácter grave y noble tienden a imitar acciones graves y nobles; quienes tienen un carácter ligero y vulgar imitarán acciones ligeras y vulgares; los unos generarán la tragedia, los otros, la comedia; los unos darán a luz himnos y encomios, los otros sátiras y parodias. La obra es así implícitamente considerada como «proyección» o «reflejo» del autor, según dicen Dupont-Roc y Lallot. Tal concepción podía resultar plausible quizá dentro de la literatura griega, donde, por lo general, cada autor cultivaba un sólo género literario. Pero aún allí no deja de presentar serias dificultades: Homero, autor de la *Iliada*, es también autor (por lo menos para Aristóteles) del poema burlesco *Margites*. Y nada digamos de las literaturas modernas: Shakespeare, que escribe *Hamlet*, compone con igual placer y facilidad *Las alegres comadres de Windsor*, el inventor de Macbeth es también el padre de Falstaff. El considerar como intolerable transgresión la mezcla de lo trágico y lo cómico conduce a una inadmisible simplificación de los caracteres humanos y de los «ingenios» poéticos por parte del crítico Aristóteles.
82. Aristóteles conoce la existencia de una poesía pre-homérica, donde quedarían incluidas las obras de Museo, Orfeo, Lino, etc. (aunque no da por segura su autenticidad) (Cfr. *Hist. anim.* 563 a). Por su misma condición de obras teológicas, éstas debían entrar plenamente dentro de la categoría de poesía seria y noble (Cfr. W. K. C. Guthrie, *Orpheus and Greek Religion*, Londres, 1935; I. M. Lindforth, *The Arts of Orpheus*, Berkeley, 1941; L. Moulinier, *Orphée et l'orphisme a l'époque classique*, París, 1955).
83. El *Margites* era una epopeya burlesca en la que se describía a un bobo que «entendía todos los oficios, aunque todos los entendía mal». Aristóteles, igual que otros autores antiguos, la atribuye a Homero, y, como bien dice Nestle, «por esta obra, donde por primera vez se procura «la imitación de lo pequeño» y fútil, aparecía Homero como padre de la comedia, así como por sus epopeyas heroicas lo era de la tragedia» (*op. cit.* p. 49). Al referirse a otros poemas similares el filósofo piensa tal vez en la *Batracomiomaquia* (compuesta a principios del siglo V a.c.), que canta la lucha entre ranas y ratones y constituye una parodia de la *Iliada*.

Recién Zenodoto, bibliotecario de Alejandría, autor de la primera edición crítica de los poemas homéricos, en los cuales señaló muchas interpolaciones y versos espurios (Cfr. G. Righi, *Historia de la filología clásica*, Barcelona, 1969, p. 52-53), pudo demostrar que el *Margites* no era de Homero.

84. El mismo *Margites* estaba escrito parcialmente en trímetros yámbicos (que se intercalaban de modo irregular entre los hexámetros épicos).
85. Versos yámbicos son, en general, los que están formados por pies denominados yambos, que constan, a su vez, de una sílaba breve y una larga (u-). Es metro singularmente apto para imitar el lenguaje popular y la conversación callejera, por lo cual dice Cicerón en la obra antes citada (*Orator* 189) «magnam enim partem ex iambis nostra constat oratio» (Cfr. Aristot. *Rhet.* 1408 b; Hor. *Ars poetica* 81-82).
86. El yambo se convirtió dentro de la literatura griega en el metro por excelencia de la invectiva. Por eso, a partir del nombre *ἰάμβος* se formó el verbo *ἰαμβίζειν*, que significa «zaherir burlando» («to lampoon», dice Hamilton Fyfe). El nombre (y, por consecuencia, el verbo) parecen derivados de *ἰάπτειν*, que significa «arrojar», y también «dar en el blanco» y «herir».
87. La palabra *ποιηταί* aparece aquí usada en un contexto singularmente revelador, que nos permite traducirla tanto por «poetas» (en sentido específico y derivado) como por «hacedores» (en sentido genérico y originario). Lo único que no se puede es traducirla por «rimadores», como hace Goya y Muniain.
88. Aristóteles divide así toda la poesía griega antigua en heroica o épica (escrita en hexámetros) y satírica o burlesca (escrita en yambos). Pero la división métrica no puede tomarse muy al pie de la letra, ya que el propio Aristóteles acaba de nombrar el *Margites* (mezcla de hexámetros y yambos) y no desconoce la existencia de los *Silos* de Jenófanes (arquetipo de la sátira filosófica) donde también se mezclaban yambos y hexámetros, como en el *Margites* (Diog. IX 18) (Cfr. J. Burnet, *Early Greek Philosophy*, London, 1958, p. 116).
89. Desde antes de Aristóteles la tradición literaria, la praxis pedagógica y el juicio social habían hecho de Homero el sumo poeta griego. El estagirita nunca deja de considerarlo como tal (Cfr. 1451 a; 1460 a etc.), aunque varios filósofos que lo precedieron atacaran y vituperaran duramente al autor de la *Ilíada*. Así, en particular, Jenófanes, quien le reprocha su teología antropomorfista (Herodian., *περὶ διχρόνων* p. 296, 6 = 21B10; Sext. Emp. *Adv. math.* IX 193 = 21B11; *Adv. math.* I 289 = 21b12; Aul. Gel. *Noct. att.* III 11 = 21B13 etc.) y Heráclito, quien lo considera digno de ser expulsado de los certámenes públicos (Diog. IX 1 = 22B42; Hippol. *Refut.* IX 9 p. 241 = 22B55).
90. En el capítulo 3 ya Aristóteles distinguió la forma narrativa y la forma directa o personal, cuyo uso consideró mérito especial de Homero. Este uso puede considerarse a veces tan amplio que, como dicen Dupont-Roc y Lallot, «con sólo quitar las palabras del poeta intercaladas en el discurso» se puede construir un drama, siguiendo la sugerencia que Platón hace en *Rep.* 394 b.
91. Homero traza las líneas generales que han de regir la construcción de la comedia. La palabra *σχῆμα*, utilizada por Aristóteles, implica, como dice Lucas, la estructura, el «set up» de la comedia (difícilmente distinguible del *ἔĩδος*), pero «resulta

- excesivamente difícil creer que el *Margites* se acercaba a la forma cómica en ningún aspecto más que en el uso del lenguaje directo».
92. La diferencia entre el mero vituperio (ψόγον) y lo cómico (γέλοιοιον) es la que media entre el ataque más o menos personal que accidentalmente puede provocar risa y la presentación de situaciones que son de por sí risibles (Cfr. 1449 a 34-37).
 93. Goya y Muniain comenta: «Homero no solamente dio pruebas de su divino ingenio en las composiciones magníficas y serias, mas también en otras llanas y vulgares, como sería el poema cómico de *Margites*, que, según Aristóteles, podía servir de ejemplar de la buena comedia». Ya Platón consideraba a Homero iniciador de la tragedia, pero atribuía la gloria de haber inventado la comedia a Epicarmo (*Theaet.* 152 E). Aristóteles parece forzar un tanto la realidad, en aras del mito histórico-cultural, al atribuir a Homero tanto el origen de la tragedia como el de la comedia, aun cuando antes ha atribuido el nacimiento de ambos géneros dramáticos a diferencias de caracteres entre los poetas.
 94. Aristóteles vuelve a vincular la producción de las dos especies del drama, tragedia y comedia, a los caracteres o inclinaciones naturales de los poetas, pero *después que* la tragedia y la comedia fueron creadas por el genio de Homero (Cfr. 1448 B 24-27).
 95. La tragedia y la comedia representan formas más evolucionadas y perfectas que la épica y la sátira respectivamente, puesto que de éstas derivan a través de un proceso de depuración estética y de adaptación social. Más adelante, en el último capítulo, ofrecerá Aristóteles las razones por las cuales la tragedia supera a la epopeya. Entre otras, aduce que la tragedia tiene cuanto la epopeya, y además, como no despreciable ventaja, la música y el espectáculo teatral, de donde surgen los más intensos placeres (1462 a 14). «Se trata menos de la extensión que de la riqueza y la eficacia de los medios empleados», anota Hardy.
 96. El problema que Aristóteles quiere dejar aquí de lado es, como dicen Dupont-Roc y Lallot, «el del grado de perfección de la tragedia en sus diferentes especies». Se trata, en efecto, de una cuestión prematura. La perfección de la obra puede juzgarse con criterios objetivos (καθ' αὐτό) o con criterios subjetivos (πρὸς τὰ Θέα-τρα). Esto equivale a decir que una cosa es el éxito que el poeta logra «en sí» y «por sí», cuando concluye una obra que responde a las exigencias de la esencia de la tragedia, y otra el éxito, siempre más o menos accidental, que consigue entre los espectadores (Cfr. Plat. *Leg.* 659 B; 701 A).
 97. La tragedia y la comedia, no menos que las formas poéticas que las precedieron, nacieron, según el filósofo, de actividades espontáneas que traducían determinados sentimientos y estados de ánimo (Cfr. 1448 b 23).
 98. Puede suponerse que el ditirambo es una forma del himno y que pertenece (por contraposición a los cantos fálicos) a la poesía de los hombres honestos, aunque Lucas presente algunas objeciones a esta interpretación. Aristóteles considera aquí que la tragedia nace de improvisaciones diversas realizadas por quienes entonaban ditirambos. Según Hamilton Fyfe, antes de que el coro comenzara o en las pausas entre sus cantos, el director improvisaba algún cuento apropiado o proponía el tema que debía elaborarse. Pero el problema del origen de la tragedia es bastante complejo y ha dado lugar a controversias que no podemos referir aquí (Cfr. A.

W. Pickard, Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford, 1962; H. Patzer, *Die Anfänge der griechische Tragödie*, Wiesbaden, 1962; G. F. Else, *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*, London, 1966).

99. La procesión con el falo y los himnos entonados en su honor formaban parte de la liturgia dionisiaca. Dichos himnos contenían muchas expresiones procaces. Heráclito se refiere a ello, en un fragmento transmitido por Clemente Alejandrino (*Protr.* 34 = 22 B 15): «Si no fuera en honor de Dioniso que celebran la procesión y entonan el canto fálico, obrarían con suma desvergüenza. Pero una misma cosa son Hades y Dioniso, por quien entran en sagrado delirio y emprenden las danzas báquicas» (Cfr. V. Macchioro, *Zagreus*, Firenze, 1930, p. 372-375; M.P. Nilsson, «Early Orphism and Kindred Religious Movements», *Harvard Theological Review*, 28, p. 222; F. Grégoire, «Héraclite et les cultes enthousiastes», *Revue néoscolastique*, 38 p. 43-64). Como puede verse en Aristófanes (*Ach.* 241-279), algunas ciudades (Dicaeopolis, por ejemplo) tenían sus propias fiestas dionisiacas, en las que no faltaban la procesión y los cantos fálicos (Cfr. *Athen.* 621 D, 622 D). Estos cantos, según Aristóteles, seguían entonándose por prescripción legal en muchas ciudades, cosa que no sucedía —puede inferirse— con los ditirambos.
100. «El desarrollo de la retórica —anota Lucas— es descripto casi en los mismos términos» (*Soph. El.* 183 b 17-23).
101. Los cambios sucesivos de la tragedia fueron muchos. Algunos de ellos se describen en las líneas siguientes. Otros se pasan por alto (Cfr. *Aristot. Frg.* 677).
102. El filósofo establece aquí un paralelismo entre el arte y la naturaleza. La obra poética se desarrolla, como cualquier ente natural, hasta lograr su fin, que no es otro sino la plena actualización de su forma y de su esencia. El término de la generación de una cosa coincide con su esencia. En *Política* 1253 b 30-34 dice Aristóteles: «Denominamos esencia de una cosa a aquello que cada una es cuando se ha concluido su generación, ora se trate del hombre, del caballo o de la casa» (Cfr. Thomas Aquinas, *In Anal. Post.* lect. 18 n. 4). Como dicen Dupont-Roc y Lallot: «L'évolution de la tragedie est présentée comme une croissance qui aboutit à l'être achevé» (Cfr. *Phys.* 193 a 36).
103. Al comienzo los dramas eran representados únicamente por el coro, según parece. Tespis tuvo la feliz ocurrencia de poner frente al coro a un actor singular que dialogaba con él o que explicaba sus palabras (Cfr. *Themist. Or.* 26, 316 D). La tradición que esto afirma dice también que Esquilo introdujo un segundo actor, el cual puede suponerse que dialogaba con el primero. Aristóteles, al acoger dicha tradición, debe haber pensado, como dice Lucas, que la introducción del segundo actor fue más importante aún que la del primero, ya que con ella se abre el camino para el verdadero drama. Al disminuir la importancia del coro, aumentó consecuentemente la del diálogo, esto es, la de la confrontación de los actores entre sí.
104. En la antigüedad algunos autores atribuyeron también a Esquilo la utilización de un tercer actor, opinión que puede fundarse en el hecho de que su *Orestíada* pone en escena tres personajes simultáneos. Esta trilogía fue estrenada en el año 458 a.c., pero diez años antes Sófocles había presentado su primera pieza (el *Triptolemo*, hoy perdida, con la que venció a Esquilo en público concurso). Esto hace posible que la innovación correspondiera a Sófocles, como afirma Aristóteles. La misma opinión sostuvo el aristotélico Dicearco.

105. La introducción de escenarios pintados se vincula con el descubrimiento de la perspectiva. Dice Vitruvio (*VII* pr. 11): «Agatarco construyó por primera vez un escenario en Atenas, al presentar Esquilo una tragedia, y dejó un comentario acerca del mismo. Adoctrinados por éste, Demócrito y Anaxágoras escribieron sobre el mismo tema: de qué modo es necesario que, una vez establecido el centro, las líneas, según la relación natural, correspondan a la penetración de la vista y a la dirección de los rayos, a fin de que, a partir de algo irreal, produzcan en las pinturas de los escenarios imágenes reales de edificios, y las que están dibujadas en frentes planos y directos parezcan ser ya entrantes, ya salientes». En efecto, el pintor Agatarco, hijo de Eudemo de Samos, fue durante el siglo V a.c., uno de los primeros cultores de la pintura teatral ilusionista (*Kulissenmalerei*) (Cfr. H. Bulle, *Eine Skenographie*. «Winckelmannsprogramm der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin» 94-1934). La tragedia de Esquilo mencionada por Vitruvio es la *Orestíada*, en la cual, como dijimos, el autor introduce tres personajes, además del coro. También aquí Aristóteles parece confundir a Sófocles con Esquilo. También aquí se puede suponer que la introducción de escenarios pintados fue idea de Esquilo, quien confió la tarea al pintor Agatarco en una ocasión y fue seguido luego en todos los casos por Sófocles. Entre las obras matemáticas de Demócrito, menciona Trasiolo una *Actinografía* (Diog. Laert. IX 48 = 68 A 33). No parece que Anaxágoras haya escrito una obra especial sobre los escenarios, pero tampoco hay razón para considerar, con Schorn, que la obra mencionada por Vitruvio deba atribuirse al escultor Anaxágoras de Egina (a quien se debía una gigantesca estatua de Zeus, levantada para conmemorar el triunfo de Platea). Más bien debe suponerse, con Zevort y Ciurnelli, que se trata de un capítulo o de una sección de la única obra de Anaxágoras de Clazomene (*Sobre la naturaleza*). En todo caso, parece estar en lo cierto Frank cuando le discierne a éste el honor de haber sido el primero en encarar científicamente el estudio de la perspectiva (*Plato und die sogenannten Pythagoreer*, Halle, 1923, p. 20 sgs.).
106. Según Lucas, el pasaje que aquí se inicia (1449 a 19-31) contiene «some of the most indigestible matter in the *Poetic*».
107. La palabra μέγεθος (magnitud) puede significar, como señala el mismo Lucas, tanto el tamaño como la elevación del contenido. A este segundo significado alude Goya y Muniain cuando anota: «Ya se sabe que los hechos heroicos, las hazañas ilustres, las proezas y las acciones grandes y gloriosas son el objeto, asunto, materia y argumento de las tragedias, cuando éstas van guiadas según arte». (Cfr. Ps. Longinus, *De sublimitate* XII 1).
108. Aristóteles parece incurrir aquí en una contradicción, ya que antes (1448 b 38-1449 a 6) ha vinculado la tragedia con la epopeya y la comedia con el poema cómico-burlesco. Puede pensarse, sin embargo, que se trata de dos puntos de vista distintos: A) el filósofo se refiere (en el pasaje anterior) a una vinculación *psicológica* entre el *contenido* (y el espíritu) de los respectivos géneros: épica → tragedia; poema burlesco → comedia. B) El filósofo se refiere (en el presente pasaje) a una vinculación *histórica* entre *las formas* del drama satírico y de la tragedia. En el primer caso (A) sostiene que quienes por naturaleza (es decir, por su carácter y tendencias artísticas) se inclinaban a la poesía épica, una vez que surgió la tragedia, se dedicaron a ella, así como quienes por naturaleza se inclinaban a la sátira se dedicaron a la comedia. Y establece una proporción: épica: tragedia = sátira:

comedia, que atiende al carácter y la personalidad de los poetas (y de los espectadores o lectores secundariamente).

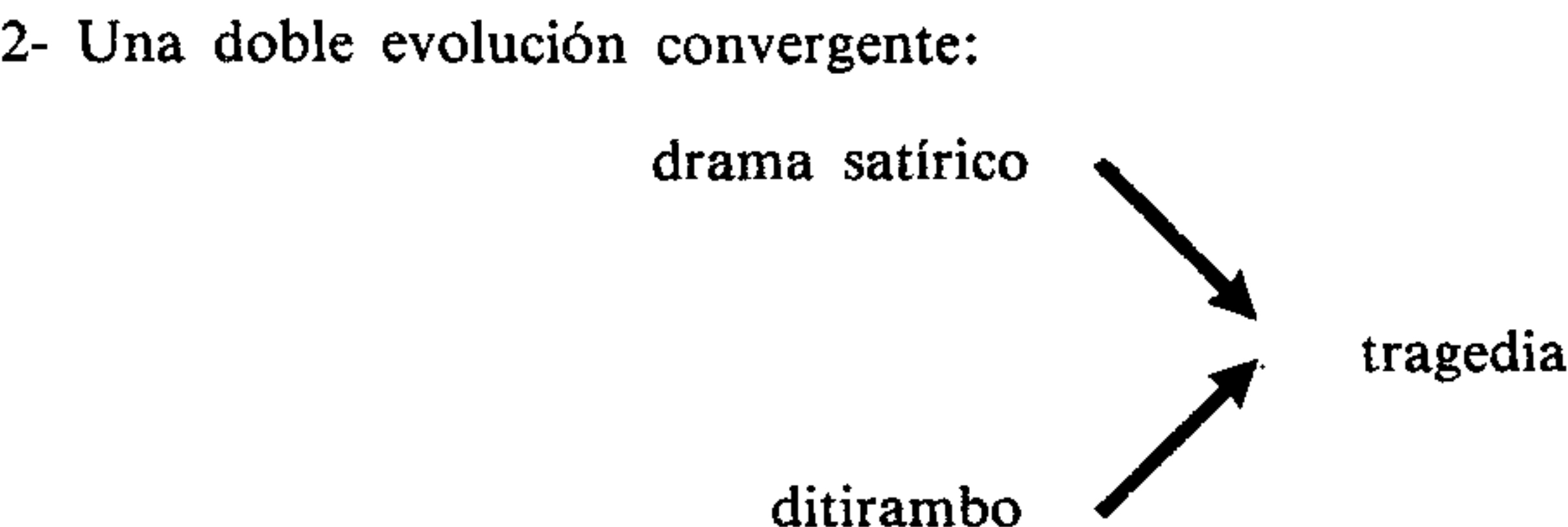
En el segundo caso (B) tiende a aclarar el origen histórico de la tragedia. Esta surgió como un desarrollo de cierto tipo de drama satírico, que incluía diálogos y danzas.

El drama satírico era, como recuerda Hamilton Fyfe, un interludio interpretado por una compañía de actores disfrazados de machos cabríos, como los seguidores de Dioniso, y de aquí proviene el nombre *τραγωδία* (canto del macho cabrío).

El drama satírico parece haber sido una pieza no muy larga, de carácter burlesco, escrita en versos trocaicos cantados al ritmo de la danza. Y de esto deriva precisamente, según el filósofo, la forma de la tragedia. Como bien anota Lucas, la mayor dificultad consiste en combinar la primitiva etapa satírica de la tragedia con sus orígenes en el ditirambo, ya que, por lo que se sabe, éste no tenía nada de satírico.

Podrían suponerse, como dicen Dupont-Roc y Lallot, dos derivaciones distintas:

1- Una filiación lineal:
ditirambo → drama satírico → tragedia



Por otra parte, cabría suponer, según los citados comentadores, que Aristóteles al hablar aquí del drama satírico, no se refiere precisamente a un género constituido, anterior a la tragedia (aunque subsistente todavía en la época clásica como cuarta pieza de las tetralogías trágicas) sino al carácter satírico del ditirambo mismo, cuyo coro había estado formado por sátiros. Sin embargo, este carácter satírico resulta demasiado hipotético y no parece haber pruebas muy sólidas de la existencia de un coro de sátiros, a pesar de que Webster crea haber hallado, según anota Lucas, evidencias de un ditirambo danzado por sátiros durante las Panateneas, en un vaso pintado.

- 109. El «tetrámetro» al que se refiere aquí Aristóteles es sin duda el trocaico, de acuerdo con lo que sabemos sobre el drama satírico (Cfr. nota 108). El mismo es usado, por ejemplo, en *Los persas* de Esquilo. El «yámbico» equivale aquí al trímetro yámbico, integrado por seis pies yambos. En *Reht. 1403 a*, apunta Aristóteles que los trágicos, al pasar del tetrámetro al yambo, dejaron de lado el léxico conversacional. Horacio (*Ars poetica* 251-252) define el yambo, según recuerda García Yebra: «syllaba longa brevi subrecta vocatur iambus / pes citus», y lo vincula con la furia de Arquíloco: «Archilocum proprio rabies armavit iambo» (*Ars poetica* 79).
- 110. P. Maas (*Greek Metre* p. 54 sgs.) atribuye casi a Aristóteles una petición de principio, como notan Dupont-Roc y Lallot: Para el filósofo, el trímetro yámbico se impone en la tragedia porque está cerca del lenguaje hablado, cuando en realidad él lo considera próximo al lenguaje hablado porque *de hecho* en el diálogo trágico se emplea dicho metro. Confundiría así el efecto con la causa.

111. La «armonía» equivale aquí al «tono» del diálogo. En *Rhet* 1403 b propone Aristóteles el estudio de la voz en relación con los diversos estados emocionales en el discurso oratorio, así como en el discurso trágico. Se trata de saber cuándo la voz debe ser fuerte, débil o mediana y cómo conviene emplear los tonos (el agudo, el grave y el intermedio).
112. El número de «episodios» equivale al número de «actos» (Cfr. 1452 b 20), y se vincula sin duda con la cuestión de la «magnitud» (μέγεθος) de la obra (Cfr. nota 107).
113. Aristóteles podría haber añadido aquí, sin duda, muchos detalles sobre la historia del teatro. Los omite por considerarlos tal vez irrelevantes.
114. Tenemos aquí una definición de la comedia, que, un tanto extrañamente al parecer, antecede a la de la tragedia. Esta, en efecto, de cuyo origen y evolución ha hablado en el capítulo anterior (4), recién es definida más adelante (1449 b 24-28), en el capítulo siguiente (6). El paralelismo entre ambas definiciones es claro, aunque parcial. La comedia es una imitación (directa de los discursos y las acciones, se sobreentiende) de los hombres de más baja condición social, es decir, de la gente vulgar (con menos dignidad y cultura). Esa bajeza o vulgaridad no supone cualquier clase de defecto físico o de delito (excluye, sin duda, los crímenes de sangre y los que tienen un carácter atroz, de los cuales sólo podría ocuparse la tragedia). La «maldad» (esto es, los defectos) que la comedia imita es la que provoca risa, es decir, la que se vincula con cierto tipo de fealdad ante la cual más que repugnancia o asco se siente deseo de reír. Cicerón (*De oratore* 2) dice: *Miseriam non movere risum; nam miseros commiseramur potius; crudelitatis vero summae est risum ex aliena miseria captare; neque valde turpia et nefaria, nam haec movent indignationem, et maiore quadam vi urgeri volunt. Ergo subturpicula risum movent.* Goya y Muniain (que trae la anterior cita) añade: «Ni sólo los defectos naturales del cuerpo, sino también los del alma son materia de risa. Por eso Homero pintaba a Margites no como quiera contrahecho, sino tan bobo que dudaba si tendría tanta edad como sus padres y no sabía si su padre o su madre lo había parido». Sobre las especies de «maldad» (κακία), cfr. Aristot. *Rhet.* 1383 b-1384 a.
115. Lucas explica: «Many masks were grotesque, but thought the face was twisted out of the normal to give the desired grimace, it did not suggest pain».
116. En 1449 a 7-30, trató el autor del nacimiento de la tragedia por improvisación, de su desarrollo y de sus diversas transformaciones hasta llegar a su estado de plenitud natural. Mencionó concretamente los cambios en el número de actores, en las intervenciones del coro, en la escenografía, en la amplitud y elevación del tono, en la métrica, en el número de actos, etc. Más adelante, en 1494 b 4-5, se referirá también a los cambios cuyo origen se ignora.
117. No resulta extraño que el teatro cómico haya sido considerado al principio como carente de interés artístico y que los cultores de otros géneros literarios lo hayan mirado con desprecio. Algo muy semejante sucedió en nuestro siglo con el cine, durante mucho tiempo valorado por algunos como un sub-arte.
118. Cuando un poeta quería representar la pieza teatral que había escrito, debía pedir al arconte que le proporcionara un coro (a expensas del corega). Parece que no siempre el arconte accedía a tal petición, según se infiere de un pasaje de Cratino (cit. por Lucas), donde se alude a uno que no le dio a Sófocles el coro que solicita-

ba (Frg. 15). Recién hacia el año 469 a.c., según parece, un arconte se dignó conceder coro oficial a una comedia. Antes de esa fecha los miembros del coro cómico no eran designados por el arconte encargado de los espectáculos y pagados por el director del coro sino que se prestaban voluntariamente a desempeñar ese papel.

119. Los nombres de los comediógrafos no fueron tenidos en cuenta ni consignados en las crónicas (oficiales o privadas) sino cuando la comedia llegó a un cierto grado de madurez artística. Probablemente los primeros autores de comedia no se tomaban muy en serio a sí mismos, como tampoco lo harían luego los primeros cineastas.

120. Poco antes (1449 a 16-19) ha afirmado Aristóteles que en la tragedia Esquilo aumentó a dos el número de actores y Sófocles a tres. En las comedias de Aristófanes los personajes son siempre muchos más de tres. Así, en *Los caballeros* hay cinco, además del Coro de caballeros: Demóstenes, Nicias, Paflagón, Demos y el Salchichero; en *Las nubes*, además del Coro de nubes, hay once: Estrepsíades, Feidípides, el esclavo de Estrepsíades, el Discípulo de Sócrates, Sócrates, el Lógico Correcto, el Lógico Errado, Pasias, Aminias, Un Testigo y Querefón; en *Las ranas* hay dos coros: el de las ranas y el de los bienaventurados y doce personajes: Jantias, Dioniso, Heracles, un Cadáver, Caronte, Eaco, una sirvienta de Perséfone, una Posadera, Platano, Eurípides, Esquilo y Plutón. Es difícil suponer que sólo tres actores pudieran desempeñar todos estos papeles. Hay escenas, por ejemplo en la última comedia mencionada, que exigen la intervención simultánea de más de tres actores. La invención de las máscaras es atribuida por la tradición al propio Tespis. Aristóteles debe conocer esta tradición, pero no cree que el uso de máscaras en la tragedia (uso que, por lo demás, tiene remotos antecedentes en muchos rituales religiosos y mágicos, no carentes de sentido teatral) baste para explicar el uso de las mismas en la comedia. Del mismo modo, sabemos que, aun cuando Eurípides fue el primero que utilizó el prólogo de modo convencional para resumir de antemano, casi didácticamente, el argumento de la tragedia, aquél se remonta también en esencia a Tespis y al momento en que el actor único se separaba del coro para relatar lo que iba a suceder en el transcurso de la obra (Cfr. C.M. Bowra, *Introducción a la literatura griega*, Madrid, 1968, p. 212-213). Pero Aristóteles dice ignorar quién introdujo el prólogo en la comedia. Más adelante, en la nueva comedia ática, el prólogo «colocado, ya al principio ya después de las primeras escenas dialogadas, y recitado casi siempre por personajes alegóricos, se hace pieza esencial y permanente» (W. Nestle *Historia de la literatura griega*, Barcelona, 1959, p. 215). En la comedia latina, con Terencio, adquiere carácter oratorio y polémico (Cfr. G. Boissier, «Les prologues de Terence», *Mélanges Graux*, París, 1884).

121. Sobre Epicarmo cfr. nota 62. De Formis muy poco se sabe, fuera del hecho de que, como Epicarmo, era siciliano (Cfr. Themist. *Or.* 27, 337 B). Según Suidas, fue preceptor de los hijos del tirano Gelón. Hamilton Fyfe supone que aquí se ha perdido parte de una frase o que se ha introducido una nota explicativa. Hacia esta segunda posibilidad se inclina también Else.

122. Crates, poeta cómico siciliano, vivió en el siglo V a.c. Era un poco más joven que Cratino. Triunfó dos veces en las festividades dionisiacas, la primera de ellas en el año 450 a.c, y continuó escribiendo por lo menos hasta el 430. De las seis comedias que Suidas le atribuye conservamos algunos fragmentos. Pero, como dice García Yebra, no sabemos por qué Aristóteles lo considera aquí como «el primer poeta cómico que compuso argumentos y fábulas de carácter general, omitiendo

a Cratino, indudablemente anterior y generalmente considerado como superior a Crates, y del que no se puede dudar que compuso argumentos bien estructurados». (En el siglo siguiente vivió otro Crates, filósofo cínico, originario de Tebas y discípulo de Diógenes de Sínope, que compuso una parodia épica titulada *La alforja*).

123. Aristóteles considera, en general, a la tragedia como última etapa en el desarrollo de la epopeya, pero aquí quiere efectuar el deslinde entre ambos géneros, acotando tanto los elementos comunes como los divergentes: A) Al señalar 1) que ambas son *imitaciones de acciones elevadas*, las opone a la comedia y al poema burlesco; 2) que son imitaciones *métricas* (es decir, en verso), las opone a la prosa; o sea, tanto a la historia y la oratoria como al teatro no versificado (es decir, al mimo) y aun al diálogo filosófico (como el cultivado por Platón y otros socráticos); B) Al hacer notar 1) que la epopeya utiliza un solo metro (el hexámetro o verso heroico), subraya la polimetría de la tragedia (y vincula a esta tácitamente con la lírica), 2) que la epopeya es narrativa, hace notar evidentemente que la tragedia es dialogal (y la enlaza así no sólo con la comedia sino también con los diálogos filosóficos). Mientras en A muestra el filósofo la continuidad entre epopeya y tragedia, en B nos presenta a esta última como un enriquecimiento progresivo de aquélla. En efecto, en la génesis de la tragedia puede verse una incorporación a la epopeya tanto de elementos líricos (polimetría) como de recursos cómicos y filosóficos (forma dialogal).

124. Otra diferencia entre epopeya y tragedia es la duración de las respectivas acciones. Podría pensarse que aun el hecho de que la acción de la tragedia quede temporalmente definida (por oposición a la indefinida duración de la acción épica) es interpretado como un perfeccionamiento, si tenemos en cuenta que, para el estagirita, la materia es lo indefinido por excelencia, mientras el acto, equivalente a la forma, es principio de toda definición.

Es claro, por lo demás, que la duración de *la acción* condiciona la duración de *la lectura* o de *la audición*, ya que la larga serie de peripecias vividas por Ulises en la *Odisea* exige normalmente un texto mucho más extenso que la única acción en que interviene el mismo Ulises en el *Ajax* de Sófocles.

125. Aristóteles plantea aquí la vigencia de la después llamada «unidad de tiempo» en la tragedia. No se trata, sin embargo, de una regla o norma universal, sino de un desideratum, basado en el uso de los mejores autores de la época clásica. De hecho, no todas las tragedias de esa época cumplen con la exigencia de desarrollar su acción en el término de un día (sobre todo si se considera que, para los griegos, el día iba de la aurora al ocaso).

Así, el desarrollo de la trama dramática del *Agamenón* de Esquilo supone el transcurso de varias semanas (la travesía del mar Egeo), aunque suceda en el Palacio de los Atridas. Por otra parte, como bien dice Lessing, en su *Dramaturgia hamburguesa*, para Aristóteles, la unidad de tiempo (como la de lugar) deriva de la acción. A decir verdad, la doctrina de las tres unidades, que tanto dio que hablar a los preceptistas literarios, desde el Renacimiento hasta el Romanticismo, nunca fue propuesta como tal por Aristóteles ni por sus inmediatos continuadores en el Liceo, sino desarrollada por sus comentaristas italianos del Renacimiento. Más aún, como dice García Yebra; «La única unidad verdaderamente aristotélica es la de acción. La de tiempo, fue Agnolo Segni el primero que (en 1549) la fijó en veinticuatro horas como máximo. La de lugar surgió como consecuencia de la de tiempo y fue definida por V. Maggi en 1550. Lodovico Castelvetro reunió las tres y les

dio forma definitiva en 1570, proponiéndolas como reglas inviolables de la composición dramática». A pesar de ello, los dramaturgos modernos sólo tomaron en serio tal preceptiva por algún tiempo (desde fines del siglo *XVI* a fines del *XVIII*) y en algunos países (en Francia y en Italia sobre todo). En realidad, los fundadores del moderno teatro europeo, de Shakespeare a Calderón, la pasaron por alto y hasta parecieron complacerse en violarla (si se exceptúa, a Corneille, Racine y Molière). En España, el Fénix de los Ingenios, prescindió casi siempre de ella, aunque no sin sentir algún remordimiento. En ella pensaba, entre otras cosas, cuando escribía: «El vulgo es necio y pues lo paga es justo / hablarle en necio para darle gusto» (Cfr. Introducción 5).

126. Aristóteles sugiere que en las primeras tragedias, igual que en las epopeyas, la acción tenía una duración indefinida, pero no sabemos a qué tragedia se refiere concretamente (aunque algunos sospechen que habla del *Agamenón* y de las *Euménides* de Esquilo, por ejemplo).
127. El canto (*μέλος*) y, sobre todo, el espectáculo (*ὄψις*) son propios de la tragedia y faltan en el poema épico (Cfr. 1459 b 10).
128. El conocimiento de un objeto puede obtenerse por análisis, es decir, por enumeración y discernimiento de sus partes constitutivas. Por tanto, quien conoce los elementos de la tragedia y puede, a partir de ellos, distinguir la buena de la mala, conocerá también los elementos de la epopeya, y será capaz de diferenciar la bien lograda de la fallida. Un buen crítico del teatro trágico será un buen crítico de la poesía épica.
129. La imitación con hexámetros equivale a la epopeya. De ésta trata especialmente en los capítulos 23 y 24. De la comedia se ocupaba en el libro segundo, hoy perdido.
130. La definición en su sentido más estricto es siempre definición de la esencia (*οὐσία*). Por «esencia» entiende el filósofo, como ya dijimos (Cfr. nota 102), aquello que una cosa es «cuando se ha concluido su generación, ora se trate del hombre, del caballo o de la casa» (*Polit.* 1252 b 30-34). Esto supone que la «esencia» se da tanto en los entes naturales (hombre, caballo) como en los artificiales (casa) y, por consiguiente, también en las obras del arte y de la literatura. La definición de la esencia de la tragedia se obtiene por una inferencia inductiva, por eso dice que ella «surge de lo dicho» (*ἐκ τῶν εἰρημένων*).
131. Esta definición de la tragedia no es solamente la primera en Aristóteles sino también en toda la literatura griega. Goya y Muniain la tiene por «definición perfecta y cumplida de la tragedia», aunque no deja de advertir «que en estos últimos tiempos se han descubierto nuevos primores e ideas más claras de esta excelente composición». Que la tragedia es «imitación» (*μίμησις*) lo ha dicho Aristóteles desde el comienzo (cap. 1). Junto con la epopeya constituye, para él, el género más importante de la poesía imitativa. El objeto de la imitación trágica no son los hombres estáticamente considerados sino los sujetos actuantes. Sin embargo, como bien ha dejado sentado en el capítulo 2, la tragedia sólo se ocupa de determinada clase de acciones: a saber, de la acción noble (*σπουδαίας*) y no de las acciones viles o vulgares. La acción que imita resulta completa en sí misma (*τελείας*) y no parcial, fragmentaria o inconclusa. La tragedia exige además cierta «magnitud» (*μέγεθος ἐχούσης*) y, dado el doble sentido de la palabra (*μέγεθος*), ello significa dos cosas: 1) que la acción ocupa cierto lapso y es representada en una pieza de

- cierta extensión (mayor que la de un peán o un epitalamio, por ejemplo), 2) que la acción tiene cierta elevación intrínseca y cierta grandeza humana. El lenguaje propio de la tragedia es el «lenguaje ornado» (ἡδυσμένω λόγῳ), que, según explica inmediatamente es el «que tiene ritmo, armonía y canto» (ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν καὶ μέλος). Ya explicamos el significado de «ritmo» y de «armonía» (Cfr. nota 15) (Sobre la definición de la tragedia véase *Introducción* 3). La diferencia entre «armonía» y «canto», según Lucas, consiste en que el segundo implica la presencia de palabras. «Lenguaje ornado» puede tal vez ser sustituido por «lenguaje condimentado» (o, más bien, «sazonado»), si se tiene en cuenta, con el mismo Lucas, que la palabra ἡδυσμα significa lo que se agrega a la comida para darle un agradable sabor (Cfr. *Rhet.* 1406 a 19). «En cada parte» significa aquí «en cada acto o episodio» y no en cada una de los seis elementos a los que se refiere poco más adelante, en 1449 b 31-1450 a 14 (Cfr. notas 140-144). «Diversamente ornado en cada parte» quiere decir que algunos actos o episodios exigen solo ritmo (métrica pero no música o canto) y otros, ritmo y canto (métrica y música). «Por medio de la acción y no de la narración» quiere decir a través de la personificación y del diálogo y no de modo impersonal, como relato objetivo (puesto en boca del poeta). La epopeya es, para Aristóteles, mezcla de narración (cuando el poeta habla directamente) y de acción (cuando cede la palabra a sus personajes). Pero la tragedia es acción pura. El efecto de esta re-presentación de la actividad y de la vida es la «purificación» (κάθαρσις), que se logra al suscitar en los espectadores (o lectores) ciertos sentimientos o pasiones (τῶν τοιούτων παθημάτων) a nivel universal que sustituyen y subliman las individuales. Sobre el sentido de tal «purificación» y las diferentes interpretaciones de la κάθαρσις, véase *Introducción* 4.
132. La tragedia supone la utilización de tres instrumentos (uno visual y dos auditivos), cuando es representada. Ellos son: 1) *El espectáculo*, es decir, el ordenamiento y la belleza (κόσμος) del escenario, de las máscaras, de los vestidos y ornamentos, así como de los movimientos y gestos de los actores. Este primer instrumento es el más importante desde el punto de vista del público, porque lo impresiona más directamente y no supone en él conocimientos especiales; 2) *La composición musical*, es decir, la modulación del canto de los versos; 3) *El texto poético*, es decir, el estilo literario, el modo de utilizar el lenguaje y la métrica. En general, traducimos simplemente μέλος como «canto» y λέξις como «lenguaje».
133. «El texto poético» y «la composición musical» son dos instrumentos oníscos y, simétricos, en cuanto constituyen modos de ordenamiento de los dos elementos auditivos: la palabra y el sonido. Como bien dicen Dupont-Roc y Lallot, «cette définition de l'expression a seulement valeur différentielle: elle s'oppose, comme mise en rythme du langage —composition des vers— a sa mise en musique —composition du chant».
134. «Carácter» (ἦθος) se refiere al modo habitual de obrar de una persona; «pensamiento» (διάνοια), al modo habitual de pensar. Aristóteles divide las virtudes en dos grandes grupos: éticas y dianoéticas. Las primeras rigen las pasiones y la parte irracional del alma, así como las relaciones del individuo con su prójimo. Entre ellas se cuentan el coraje (ἀνδρεία), la templanza (σωφροσύνη), el pudor (αἰδώς), la magnanimidad (μεγαλοψυχία), el buen humor (εὐτραπελία), etc. Pero, por encima de todas, está la justicia (δικαιοσύνη) (*Eth. Nic.* V). Las segundas son propias de la parte racional del alma y se refieren ya a la razón teórica, como la ciencia (ἐπιστήμη) o la sabiduría (σοφία) (*Eth. Nic.* 1139; *Rhet.* 1366), ya a la razón prácti-

ca, como el arte (τέχνη) o la prudencia (φρόνησις) (*Eth. Nic.* 1142 sgs.). Al hablar del carácter y el pensamiento, alude, pues, el filósofo a los hábitos buenos o malos, esto es, a las virtudes y los vicios (morales e intelectuales) que definen espiritualmente a los personajes.

135. Anota Lucas: «Muchas acciones pueden ser juzgadas únicamente a la luz de lo que sabemos del carácter del agente y de lo que dice en la explicación de sus acciones». Por otra parte, sin embargo, sólo podemos determinar «el carácter y el pensamiento» de un personaje a través de lo que éste hace y dice. Esto parece implicar un círculo vicioso, a no ser que «el carácter y el pensamiento» se consideren determinados «a priori» por la tradición, la mitología o la sociedad.
136. Cfr. Plat. *Rep.* 603 C. El éxito, esto es, el logro del fin (que equivale al bien) depende del modo de obrar y de pensar de cada uno. Un personaje llegará a donde se propone (tendrá éxito) o no llegará (fracasará) según su modo de obrar y de pensar sea o no adecuado al fin.
137. Traducimos la palabra *μύθος* por «argumento» (o, en otras ocasiones, «trama»), porque aquí es definida como «unitaria disposición» (es decir, como «síntesis») de los hechos, aun cuando en otros lugares de la *Poética* (en 1451 b 24, por ejemplo) tenga el sentido de «mito» o relato legado por la tradición.
138. El carácter equivale aquí a la personalidad (más que al temperamento) que el poeta atribuye a cada una de las «dramatis personae». Es obvio que un «buen» carácter será un carácter dramáticamente bien logrado y no un carácter moralmente bueno.
139. El pensamiento quiere decir aquí el modo y el estilo de pensar, casi podría decirse «el ideario» de cada personaje.
140. Los seis elementos enumerados ubican a la tragedia dentro de una cierta clase o categoría. No intenta el filósofo decir aquí que la hacen buena o mala.
141. El orden en que aparecen los seis elementos no se relaciona con la división que sigue, pero si se trasponen «el lenguaje» y «el pensamiento», podría ser el orden en que son examinados, que es aproximadamente su orden de importancia, anota Lucas.
142. Los dos elementos que corresponden a los recursos mediante los cuales se realiza la imitación son el lenguaje y el canto; el que corresponde al modo cómo se realiza es el espectáculo; los tres que corresponden a las cosas imitadas son el argumento, los caracteres y el pensamiento. Podría objetarse, sin duda, que el lenguaje corresponde también a las cosas imitadas y que es más o menos inseparable del pensamiento y del carácter de los personajes. De hecho, entre los comentaristas del Renacimiento, algunos, como Maggi y Robortello, opinaban que los tres elementos son el lenguaje, los caracteres y el pensamiento.
143. Afirmaciones como ésta, que no son sino el fruto de una metódica observación, aisladas de su contexto dieron al estagirita fama de preceptista dogmático y lo convirtieron en santo patrono de maestrillos pedantes y poetas mediocres.
144. Los poetas que emplean estas «formas» o elementos no son pocos. Son, sin duda, la mayoría, pero no todos. Se podría pensar que algunos no las utilizan todas, y prescinden, por ejemplo, de la música o de los caracteres o quizá hasta del espec-

táculo (en cuanto escriben tragedias para leer, aunque en general se considere que ello no sucede sino en una época posterior). Tal interpretación no contradice la afirmación anterior, ya que sólo significa que algunos poetas utilizan menos de seis elementos y no que utilicen más de seis. Contradice, sin embargo, la posterior en la que se dice que en todas las tragedias «por igual» (*ὡσαύτως* significa precisamente eso, según se ve en Plat. *Phaed.* 102 E y en el propio Aristóteles, *Rhet.* 339) existen los seis elementos o las seis formas. La única explicación consistiría en suponer que, para el estagirita, las obras de aquellos pocos poetas que no utilizan los seis elementos (sino cinco o menos) no merecen llamarse «tragedias», pero esto es desmentido poco más adelante (Cfr. nota 147).

145. La primera y más importante razón por la cual el argumento, como organización de los hechos, constituye el elemento principal de la tragedia es que ésta se vincula esencialmente a la acción y no representa caracteres o personalidades sino la vida, la cual es en concreto actividad, felicidad o desdicha. Si Aristóteles hubiera tenido que juzgar la novela, hubiera excluido del género probablemente a toda la «psicológica» o «introspectiva» de nuestro tiempo. Quiere aquí decir, en todo caso, que el drama no representa caracteres sino indirectamente, esto es, de modo concreto, en la acción, y no de modo abstracto, como lo haría luego su discípulo Teofrasto, con propósito científico.
146. El fin de la imitación trágica (el fin inmanente, como anota Gallavotti) es una actividad de cierta clase (a saber, la que conduce a la felicidad o la desdicha) y no un determinado tipo de hombre (carácter, personalidad) el cual es representado a través de la actividad. Y ello es así porque el fin de la vida humana es la felicidad, que consiste en cierto tipo de actividad (y no en un estado pasivo), pero que comporta siempre el perfeccionamiento de la propia naturaleza (personalidad, carácter) (Cfr. *Eth. Nicom.* 1094 a; 1097 b; 1176 b; 1099 b etc.).
147. Aristóteles considera esencial para la tragedia la acción pero no el carácter. Esto contradice lo que dijo poco más atrás al afirmar que en toda tragedia se dan *por igual* seis elementos. Por otra parte, desmiente indirectamente la hipótesis de que quienes no se valen de todos ellos dejan de ser poetas trágicos (Cfr. nota 144). En nuestra época se ha intentado, sin duda, un teatro psicológico, destinado a revelar «caracteres» o estados de conciencia, cuando no movimientos de la zona inconsciente de la psique. También un teatro poético o simbólico. Difícilmente el estagirita hubiera aceptado todo esto como verdadero teatro. Cuando se refiere a los autores de su época que no se ocupan de los caracteres piensa en poetas cuyas obras no han llegado hasta nosotros, aunque el propio Eurípides se interesa mucho menos que Sófocles por el carácter de los personajes. Zeuxis, nacido en Heraclea (en el sur de Italia) vivió entre los siglos V y IV a.c. Discípulo de Demófilo de Himera o, según otros, de Neseo de Taso, prefirió pintar tablas antes que muros, y pequeñas composiciones, a veces de una sola persona, antes que grandes conjuntos. Entre sus obras recuerdan los escritores antiguos (ya que ninguna de ellas ha llegado hasta nosotros) las que representan a Eros coronado de rosas, a Heracles niño estrangulando a unas serpientes, a Zeus rodeado por los dioses, etc. También pintó retratos de personajes homéricos (Penélope, Helena, Menelao, etc.) y figuras populares (un atleta, una vieja, etc.) y hasta naturalezas muertas (un racimo de uvas, etc.). Arquélao le encargó las pinturas murales de su palacio de Pella. Zeuxis tenía en común con Polignoto la tendencia a representar las figuras más bellas de lo que en realidad son. Aquí el estagirita los opone, en cuanto Zeuxis no se

cuida de expresar en sus figuras los rasgos del carácter (lo cual nos hace pensar que sus retratos homéricos no eran verdaderos retratos), mientras Polignoto sí. Este sería frente a Zeuxis, lo que Sófocles (del cual Polignoto era amigo) frente a Eurípides. En otra obra (*Rhet.* 1340 a 35) Aristóteles dice que los jóvenes no deben contemplar las pinturas de Pausón (tal vez un Goya antiguo) sino las de Polignoto que envuelven un significado moral. Polignoto, nacido en Taso hacia el año 500 a.c. y muerto en Atenas en el 440, cultivó una pintura monumental de la cual no queda muestra alguna. Vivió en Atenas, cuya ciudadanía adquirió y fue amigo de Cimón. El geógrafo Pausanias nos ha dejado una descripción de dos de sus cuadros que se hallaban en Delfos: *El saqueo de Troya* y *Ulises descendiendo al Hades*. Por este mismo autor y por otras fuentes antiguas sabemos que usaba solamente cuatro colores, que idealizaba sus figuras pero las hacía de tamaño natural, que las ubicaba cerca de los extremos inferior y superior del cuadro y reemplazaba (como se ve en muchos vasos de su época) la línea horizontal de base por otras irregulares, ascendentes o descendentes (Cfr. G. Becatti, *L'età classica*, en *Le grandi epoche dell' arte*, Firenze, 1965, p.p. 146-148 y 187-190; cit. por Gallavotti).

148. Aristóteles demostró siempre interés por la caracteriología y la psicología diferencial, como puede comprobarse en el *De anima*, en los *Parva naturalia*, etc. Su discípulo Teofrasto (en los *Caracteres*) establecerá treinta tipos caracteriológicos, fundándose en una observación un tanto azarosa pero no carente de rasgos de penetración. En este pasaje, el estagirita pretende deslindar la labor artística del dramaturgo de la del hábil retórico, e inclusive del trabajo científico del psicólogo. Una serie de acertadas descripciones del carácter y la personalidad podrán servir de material para un tratado de psicología, pero no serán jamás una tragedia. Podrá serlo, en cambio, la obra que, aun sin ninguna clase de psicología, desarrolle acertadamente una trama (Cfr. Plat. *Phaedr.* 268 C).
149. Aristóteles usa aquí el verbo $\psi\upsilon\chi\alpha\gamma\omega\gamma\epsilon\iota$, que aparece antes en Xenophon, *Mem.* III 10,6 y en Plat. *Phaedr.* 261 A, y que, según Lucas, deriva de la necromancia (Aesch. *Pers.* 687), pero en el lenguaje de la crítica literaria pierde gran parte de su fuerza y significa poco más que «atraer». «Peripecias» ($\pi\epsilon\rho\iota\pi\acute{\epsilon}\tau\epsilon\iota\alpha\iota$) y «reconocimientos» ($\delta\nu\alpha\gamma\nu\omega\rho\acute{\iota}\sigma\epsilon\iota\varsigma$) eran en el teatro antiguo (y siguen siéndolo en buena parte del moderno) los dos grandes resortes de la acción dramática. De ellos hablará más adelante, en el capítulo 11.
150. La aptitud sintética y la potencia arquitectónica constituyen para Aristóteles la principal y la menos frecuente virtud del poeta trágico. Más fáciles y por eso más frecuentes son las dotes estilísticas y la penetración psicológica. Los primeros cultores del género, entre los cuales cuenta tal vez a Esquilo, ejemplifican para el filósofo esta aseveración, pues la trama de sus tragedias es demasiado simple y elemental.
151. El argumento es en la tragedia lo que el principio ($\alpha\rho\chi\acute{\eta}$) del movimiento y el alma ($\psi\upsilon\chi\acute{\eta}$) o causa formal es en los seres vivos. Alguien podría imaginar que el argumento, en términos de física aristotélica, debería ser considerado más bien como causa material ($\acute{\upsilon}\lambda\eta$), pues es aquello con lo cual o de lo cual (*ex quo*) se hace la tragedia, y el propio Aristóteles lo considera entre las cosas imitadas y no entre aquellas mediante las cuales se imita (Cfr. nota 142). Sin embargo, él es el alma en cuanto constituye una «síntesis» de los hechos y en cuanto es el principio que

mueve o determina el lenguaje, la música y el espectáculo y aun el pensamiento y los caracteres.

152. Cfr. nota 138. En determinados momentos de la historia del teatro, la representación de los caracteres pasa a ser el fin principal, si no único, del drama. Pero a veces los caracteres se convierten en tipos universales o paradigmas. Así sucede en las tragedias de Corneille y en las comedias de Molière.
153. Suponen algunos (García Yebra, Aníbal González, etc.) que hay aquí una referencia al hecho de que los griegos solían pintar sobre superficies oscuras. Pero, como bien dice Lucas, no parece haber evidencia alguna de que Aristóteles hable de dibujar con blanco sobre negro o en negro sobre blanco, pues que Filostrato (*Vit. Ap.* II 22), se refiera a un dibujo λευκῇ τῇ γραμμῇ no significa gran cosa.
154. La tragedia sólo representa caracteres, esto es, hombres con tales o cuales rasgos intelectuales y morales, a través de la acción, es decir, indirectamente y como κατὰ συμβεβηκός (*per accidens*) (Cfr. nota 145).
155. «El pensamiento» (διάνοια) significa, como dice Gallavotti, «las opiniones y raciocinios expresados por los personajes, que justifican racionalmente el proceso lógico de la acción o trama de una tragedia».
156. Hamilton Fyfe supone que «hablar como políticos» quiere decir «hablar como el pueblo o como la gente común», lo cual parece un tanto dudoso. No se puede saber a quiénes se refiere Aristóteles cuando dice «los actuales», según anota García Yebra, porque es claro que, como señala Hardy, no puede referirse a Eurípides. Es casi seguro, en todo caso, que alude a dramaturgos del siglo IV que desarrollan las tendencias manifestadas por Eurípides, como Teodectes, que era a la vez dramaturgo y retórico (según anota Lucas).
157. El carácter es una forma o estructura de la voluntad que determina el comportamiento y el modo de obrar de una persona (esto es, de un individuo humano dotado de libre albedrío). García Bacca, en lugar de «norma de conducta» o «modo de obrar», traduce προαίρεσις por «estilo de decisión», y hace notar que se trata de un término técnico que en las *Éticas* de Aristóteles designa «no tan sólo voluntad sino adopción reflexiva de un conjunto de medios ordenados a un fin», el cual, cuando «es constante produce un estilo de respuestas activas y pasivas que dan carácter: una segunda, artificial o artística naturaleza». Carácter implica sobre todo «elección» y «rechazo», esto es, compromiso. No elegir, ni rechazar, ni comprometerse, es, para Aristóteles, carecer de carácter.
158. Pensamiento tienen quienes son capaces de explicar, de razonar y de opinar, esto es, de concebir juicios universales; quienes van más allá de simples aprehensiones y comprobaciones fácticas. Por eso el pensamiento, como el carácter, implica elección o rechazo, esto es, compromiso noético con la realidad.
159. La palabra λέξις podría ser vertida por «estilo», como dice Lucas, pero en realidad cubre todo el proceso de combinar palabras en una secuencia inteligible. Por eso, preferimos traducirla por «lenguaje» que es algo más que «dicción» o «léxico» (usados por García Bacca). Aristóteles concibe aquí el lenguaje como una manera de expresarse. Esto supone que existen otras maneras. Pero la expresión de ideas y juicios universales no se da sino a través de palabras, que tienen, sin embargo, el mismo valor en la prosa y en el verso.

160. El canto es el más importante de los ornatos (ἡδυσμάτων) porque es el que más estrechamente se vincula con el lenguaje (y también con los caracteres y el argumento). El espectáculo lo es menos porque su relación con la poesía es extrínseca y accidental (aunque en toda representación teatral deba haber un escenario y, de algún modo, una escenografía). Pero evidentemente la virtud (o el mérito) de una tragedia no depende para nada de la escenografía ni de la actuación; le corresponde al poeta, no al escenógrafo o a los actores. Es una verdad que, por demasiado obvia, hoy poca gente advierte.

161. La disposición (σύστασις) de los hechos equivale al argumento (μύθος), en el que ya antes (1450 a 34) ha reconocido partes diversas. «Disposición» o «estructura» supone «síntesis» (σύνθεσις), según se ve en 1450 a 5. Antes también (1450 a 15 y 38) ha sostenido la tesis de que el argumento es la parte más importante de la tragedia (Cfr. notas 145 y 151).

162. Se ofrece aquí una definición de la tragedia basada en los resultados de los raciocinios anteriores. Los términos de esa definición son explicados en las líneas siguientes.

163. «Completo» (ὅλον) es lo que no comienza ni acaba en el medio ni carece de medio. «Completo» equivale a «perfecto» (τέλειον). Ya para los pitagóricos el primer número perfecto era el tres, por ser el primero que tiene principio, medio y fin, como el propio Aristóteles refiere en *De Caelo* 268 a 10 (Cfr. Theo. p. 72; Iambl. *Theol. arithm.* p. 15). El «principio» (ἀρχή) se define por dos elementos: 1) Antes que él no hay nada. «Nada» —se entiende— en la misma dimensión o en la misma cadena causal. Un principio absoluto es aquel antes del cual no hay nada en absoluto. Por otra parte, para que algo sea un «principio» no basta con que de hecho o accidentalmente nada exista antes: esa no precedencia o no existencia previa debe darse por necesidad (ἐξ ἀνάγκης); 2) Después de él existen otras cosas, pero tampoco accidentalmente sino por necesidad, de modo que entre el principio y las cosas que le siguen se establece una relación causal (*post hoc et proper hoc*). En el concepto de «fin» (τελευτή) también están comprendidos dos elementos necesarios (es decir, esenciales y no accidentales): 1) Es aquello que viene después de otra cosa, 2) Es aquello después de lo cual no viene otra cosa. Aquí, sin embargo, la necesidad no se da como absoluta y se ofrece la alternativa de la probabilidad (en la mayor parte de los casos). Esto sucede porque puede ser que algo constituya el último término de una serie habitualmente, pero no siempre y en todos los casos. De hecho, no sólo en la *Odisea* sino también en algunas tragedias hay desenlace feliz para los buenos y desdichado para los malos. En algunas comedias hay inclusive dos desenlaces diferentes (como en *La Andriana* de Terencio). El concepto de «medio» (μέσον) supone una suerte de síntesis del «principio» y del «fin»: como el fin, viene después de otras cosas; como el principio, es seguido por otras cosas. «En esta sentencia —dice Lucas— formula Aristóteles una de sus más fecundas ideas: que debe haber una estrecha cohesión interna que mantenga juntas las partes de una obra teatral y, si no necesidad lógica, por lo menos probabilidad».

164. Lo bello se da tanto en los seres vivos (y sobre todo en el hombre) como en las obras del hombre que constituyen una totalidad (heterogénea y ordenada, como los mismos seres vivos). La estética de Platón se refiere a la belleza (*Hippias mayor*, *Fedro*, *Banquete*) más que al arte (*Ion*, *República*, *Leyes*); la de Aristóteles versa sobre el arte más que sobre la belleza. Pero aquí determina las condiciones formales de lo bello en el arte (y en los seres vivos). Ante todo, es preciso adver-

tir la analogía entre arte y naturaleza orgánica: El uno y la otra por necesidad se concretan 1) en totalidades, 2) de partes heterogéneas, 3) que tienen un orden y una estructura y 4) una determinada magnitud. Platón había establecido antes (*Phaedr.* 264 C) tal analogía en términos generales y sin referencia explícita a la belleza. Aristóteles sintetiza su concepto de ésta ubicándola en las coordenadas de la magnitud (ἐν μεγέθει) y del orden (καί τάξει). Pero insiste aquí en la primera, precisamente porque es la condición menos obvia de la belleza. Así como la virtud (ética) es término medio entre dos vicios opuestos (*Eth. Nicom.* 1106 a 26-35), la belleza consiste en un término medio entre lo demasiado grande y lo demasiado pequeño. Por otra parte, la «mediedad» de la belleza depende de la «mediedad» de la percepción, a través de la cual nos llega la belleza. Condición esencial de la percepción es la adecuación del objeto sensible al sensorio. Un objeto dotado de cualidades extremas (demasiado frío o demasiado caliente) no sólo no produce sensación alguna sino que destruye el sensorio (*De anima* 424 a 29). Dice Trendelenburg: *Quidquid vehementiori motu sensum ferit, hoc tollit concentum*. Según Gallavotti, todo este párrafo constituye «un ejemplo típico de estructura oral del estilo aristotélico» y «refleja la clase de discurso coloquial que da carácter y vivacidad a esta prosa didáctica de las obras acroamáticas de Aristóteles».

165. Aristóteles distingue entre extensión «estética» y «social». Una cosa es lo que debe durar una tragedia para ser bella y alcanzar sus fines artísticos y otra lo que debe durar para concitar la atención del público sin hartarlo ni dejarlo con hambre. De hecho, en los juegos dionisiacos se presentaba una tetralogía: tres tragedias y un drama satírico. El uso de los relojes de agua (clepsidras) era común en los tribunales, como se ve en los discursos de Lisias, divididos por el μοι ἐπίλαβε τὸ ὕδωρ, pero no parece muy probable que se haya usado alguna vez en las competencias teatrales, como Aristóteles refiere (sin afirmarlo). Desde un punto de vista estético el estagirita considera que una tragedia es tanto más valiosa cuanto más extensa, siempre que el espectador pueda seguir sin dificultad ni confusión el desarrollo de la trama. Subjetivamente el límite está dado por la inteligibilidad. Objetivamente por la posibilidad de que se realicen las reversiones o cambios indispensables mediante una serie de hechos no puramente fortuitos sino necesarios o probables.

166. Aborda aquí Aristóteles el problema de la unidad de acción, mal entendida ya, según se ve, por sus contemporáneos, así como después (y sobre todo desde el Renacimiento) las otras por sus seguidores. Para lograr la unidad exigida en la tragedia (y también en la epopeya) no basta con urdir la trama en torno a un único héroe: 1) A una sola persona le pueden suceder cosas heterogéneas, situadas en planos distintos de la existencia, referentes a problemas diversos e inconexos; 2) Una sola persona puede actuar en diferentes esferas y hacer muchas cosas que nada tienen que ver entre sí. Esto no sucede, sin embargo (y Aristóteles al parecer no lo advierte), en la biografía o en la historia, donde la unidad está dada por el sujeto individual o colectivo.

167. Los ejemplos no son tomados de la tragedia sino de la épica. Pisandro (que vivió hacia comienzos del siglo VI) escribió un poema sobre Heracles. Lo mismo hizo Paniasis (tío tal vez del historiador Herodoto), que murió en Halicarnaso hacia el año 460. Hardy menciona también, entre los poetas que compusieron obras sobre Heracles, a Cinetón de Lacedemonia. No se sabe mucho de la épica prearistotélica en torno a Teseo, sino que existió (Kinkel, *Epicorum graecorum fragmenta* p. 217). Hardy recuerda que Baquilides cantó la gesta de Teseo, basándose en una

- Teseida*. Lucas anota: «La épica sobre estos dos héroes debía ser notoria por su falta de cohesión, puesto que tres ciclos de leyendas diferentes se vinculaban con Heracles y el patriotismo tendía a atribuir a Teseo mitos que pertenecían a otro lugar».
168. Aristóteles elogia la unidad de acción en la *Odisea* y la *Ilíada*. En aquélla no incluyó Homero —dice— todo cuanto le sucedió a Ulises. Y da dos ejemplos de ello: 1) La visita que Ulises, de niño, hizo a Autolico en el Parnaso, durante la cual fue herido por un jabalí, y 2) La locura que finge ante el ejército, para no tener que ir a Troya con Agamenón (Cfr. *Soph. Frag.* 2, 115 Pearson). Pero resulta que el primero de estos sucesos es narrado en *Od. XIX* 392-466. Hardy cree que el pasaje es una interpolación. Pero contra ello se alza el hecho de que Platón cita dos versos del mismo (395, 396) como auténticos (*Rep.* 334 A). No sirve de mucho decir —como Dupont-Roc y Lallot— que se trata de un «episodio», o que Aristóteles no lo considera parte de la estructura —como Lucas—. Según este último, Aristóteles insiste en la irrelevancia de dicho episodio para la trama. Pero ¿cómo puede ser irrelevante narrar el origen de una herida cuya cicatriz sirve a la vieja Euriclea para el reconocimiento del protagonista? Debe reconocerse, más bien, que «aliquando bonus dormitat Aristoteles».
 169. Al encarecer la necesidad de lograr una trama unitaria para la tragedia (y la epopeya), Aristóteles toma como punto de referencia explícito a otras artes imitativas y, en especial, según parece, a la pintura y la escultura. Pero su punto de referencia implícito —y más significativo— es siempre el ser viviente o el animal. En efecto, a nada se aplica mejor que a un organismo la exigencia de que, al cambiar una de las partes, quede todo subvertido, pues, conforme a la sentencia paulina, «quando membrum dolet, totum corpus dolet». La razón por la cual las historias que refieren una sola acción causan más placer que las que narran varias la da Aristóteles, como recuerda García Yebra, en *Probl.* 917 b 10-12: las cosas más fácilmente comprensibles nos agradan más y siempre resultan más comprensibles lo uno y lo definido que lo indefinido y lo múltiple.
 170. El objeto de la poesía no es el ser sino el poder ser. Si definiéramos la filosofía (con Wolff) como la «ciencia de los posibles en cuanto tales» (*scientia possibilium quatenus esse possunt*) (*Philosophia rationalis* 29), deberíamos decir que filosofía y poesía coinciden en su objeto material. Pero lo posible es aquí para Aristóteles tanto lo que no existe pero va a existir ciertamente como lo que no existe pero cuya existencia futura es más segura que su no existencia. Excluye así de la poesía lo lógico o metafísicamente posible si es históricamente improbable o psicológicamente inverosímil. Esto no impide que la poesía esté más cerca de la filosofía que la historia, pues su objeto se acerca más al de aquélla. La historia trata sólo de lo que es o fue, la poesía de lo que probable o necesariamente es o ha de ser; la filosofía de lo que puede ser. (El historiador —dice Hardy— es aquí un cronista que relata simplemente los hechos). El objeto de la filosofía es el más extenso y engloba al de la poesía, así como éste engloba al de la historia. Además, la poesía trata de lo universal como la filosofía, al contrario de la historia, que se refiere sólo a lo particular y a lo individual. Es claro que la estética contemporánea contradice a veces la interpretación aristotélica de la poesía como momento universal del espíritu y la considera precisamente (con Croce) como comprensión intuitiva de lo singular (Cfr. Cleto Carbonara, *Sviluppo e problemi dell'estética crociana*, 1947). Por otra parte, no pocos filósofos rechazan, a partir del siglo XVII, la concepción de la historia como relato de hechos singulares. Aristóteles y, con él, Santo

Tomás y los tomistas, niegan el carácter científico de la historia en cuanto ésta no trata de lo universal sino de lo particular, ni de lo necesario sino de lo contingente (Cfr. Ludovico Macnab, *El concepto escolástico de la historia*, Buenos Aires, 1940). La filosofía analítica niega cualquier diferencia sustancial entre ciencias naturales y ciencias sociales y, en ciertos casos (Gardiner, Hempel, Popper, etc.), sostiene que la historia es una ciencia y que los hechos históricos, como los físicos, pueden deducirse de leyes generales (Cfr. P. Gardiner, *The Nature of Historical Explanation*, 1952).

171. La poesía es universal en cuanto representa «tipos», es decir, «clases» y no individuos. Por eso, los nombres de los personajes son también representativos de «tipos». Se trata de individuos que encarnan una determinada clase o modo de ser del hombre. Alcibiades no interesa poéticamente en cuanto es tal hombre singular sino, en todo caso, en cuanto representa tal clase de hombre (el joven disoluto que, sin embargo, anda en busca de la verdad y del espíritu, tal como lo representó Platón en *El Banquete*). Aristóteles no contempla la posibilidad de representar a los universales en cuanto tales, esto es, a las puras abstracciones, según harán en los autos sacramentales Calderón, Lope de Vega, etc. Tampoco cree posible, sin embargo, que los personajes del drama o de la epopeya sean verdaderos retratos, es decir, imitaciones de meros individuos, tal como de hecho se dan en la realidad. Si lo fueran, estaríamos haciendo historia. Por eso, la novela y el drama histórico, en la medida en que son verdaderamente «históricos», no deberían considerarse obras «poéticas», según el criterio aristotélico. Pero tampoco una gran parte del teatro actual, que no pretende poner en escena «tipos» sino individuos. Queda, sin embargo, por averiguar si tales individuos no son estéticamente válidos sólo en cuanto encarnan sentimientos, ideas, pasiones, etc. que tienen alcance universal.
172. Tanto la comedia antigua (Aristófanes) como la nueva (Menandro) llevaban a la escena tipos y no individuos, pero solían darles nombres cualesquiera, inventados por los mismos poetas. La tragedia, en cambio, utilizaba a veces nombres históricos, pero, mucho más frecuentemente, nombres mitológicos, reales en el sentido de que la tradición y la leyenda los atribuía a determinados individuos. Sin embargo, a veces aparecían en ella nombres inventados por el poeta. Tal sucedía en el *Anteo*, tragedia de Agatón, poeta ateniense, nacido hacia el 440, contemporáneo de Eurípides, que figura en el *Banquete* de Platón pronunciando sobre el amor un discurso retórico y encomiástico, cuya superficialidad contrasta con la cómica profundidad del de Aristófanes. El estagirita se refiere a él más adelante (1456 a 30), para atribuirle la introducción de interludios cantados en la tragedia. Anteo era el protagonista de una historia popular inventada por el propio Agatón que, como se infiere de testimonios posteriores (Alejandro de Etolia y Partenio, quien cita precisamente a Aristóteles), tenía carácter erótico y se desarrollaba en Mileto. Su trama, dice Gallavotti, tenía un núcleo similar a la historia de Hipólito y Fedra, aunque era diferente en sus desarrollos además de serlo en los nombres de los personajes (Cfr. C. Corbato, «L'Anteo di Agatone», *Dioniso*, XI, n. 3-4, 1948).
173. En la *Política* 1342 a 18-20 distingue dos clases de espectadores (ὁ θεατῆς διττός): la de los libres y cultos y la de los rústicos, artesanos, campesinos y afines. Y añade que se deben ofrecer espectáculos teatrales también para esparcimiento y deleite de estos últimos. Si se tomara tal recomendación al pie de la letra, el estagirita sería fautor de un teatro esencialmente clasista. Por otra parte, es claro que, a partir del Renacimiento, en toda sociedad capitalista suele haber dos clases de tea-

tro: una para la élite educada y para las clases dominantes, otra para el pueblo inculto, los obreros y campesinos. Algo parecido sucede con el cine. La división que hace el estagirita justificaría lo que aquí dice, a saber, que los mitos tradicionales son únicamente conocidos por una élite. Pero, por otra parte, el texto supone que la recomendación hecha en la *Política* acerca de un doble teatro nunca había sido llevada a cabo. Cabe poner en tela de juicio la afirmación aristotélica de que los más ignoraban los mitos tradicionales, ya que aun tratándose de analfabetos (y sin duda la mayoría del pueblo lo era), la asidua frecuentación del teatro y la asistencia a los ritos cívico-religiosos debía haberlos familiarizado con los grandes mitos helénicos. Un fragmento de la *Ποίησις* de Antífanos, poco más antigua que la *Poética* aristotélica, indica que por lo común los espectadores conocían de antemano las tramas de las tragedias. Más aún, el propio Aristóteles asegura (*Rhet.* 1416 b 27), como recuerda Lucas, que todo el mundo conocía las hazañas de Aquiles. Otra cuestión es decidir si el filósofo tiene o no razón en su actitud permisiva ante el uso de argumentos ajenos a los mitos tradicionales. Ilustres comentaristas, como Wilamowitz, consideran que no la tiene, ya que el mito forma parte de la esencia de la tragedia. Pero el hecho de que el uso de argumentos no mitológicos se haya generalizado, al punto de que todas las tragedias modernas los adopten (sin que por ello se les pueda negar su condición de tragedias) prueba, como dice Pittau (seguido por García Yebra), que Aristóteles tiene razón en esto. Más aún, podría decirse que prevé en cierta medida la evolución del género.

174. Como ya lo había hecho antes (cap. 6), el filósofo afirma la primacía del argumento sobre la métrica. Y con ello ofrece una definición del poeta, que es probablemente una de las claves de la *Poética*, en cuanto determina en conjunto el sentido de *ποίησις* y *μίμησις*, según dicen Dupont-Roc y Lallot. No cabe duda de que Aristóteles considera el contenido más importante que el estilo y el fondo más esencial que la forma. Sería un error, sin embargo, suponer que valoriza más lo dado que lo creado, ya que el argumento, aun cuando no sea una pura invención del poeta (como excepcionalmente lo era en el *Anteo* de Agatón) es siempre disposición (*σύσ-τασις*) y síntesis (*σύνθεσις*) de hechos, reducción a la unidad de una multiplicidad de sucesos, determinación de lo estéticamente indeterminado. El poeta imita las acciones (en la tragedia), pero, sin duda, no las imita servilmente sino que las reconstruye y las recrea.
175. Antes (1451 b 15-23) ha opuesto los hechos ficticios o inventados por el poeta a los hechos reales, que son tanto los históricos como los mitológicos (los cuales son reales no sólo porque tienen realidad en la tradición, en el arte y en la liturgia, sino también porque en el fondo de todo mito hay siempre, para el estagirita, algún elemento verdadero). Aquí «hechos reales» quijere decir «acontecimientos históricos», pero también «sucesos mitológicos», que el poeta utiliza en la medida en que trascienden el mero hecho (histórico o mitológico) y encarnan (de manera estéticamente relevante) lo necesario o lo probable de la vida humana. En todo caso, es indudable que la poesía no puede consistir en el mero relato de sucesos históricos. Petronio dirá (*CXVIII* 6): Non enim res gestae versibus comprehendendae sunt, quod longe melius historici faciunt.
176. De los argumentos simples hablará Aristóteles más adelante (1452 a 14-16). Entre éstos los más inaceptables son, para él, los que carecen de unidad interna, es decir, aquellos cuyos diferentes episodios no están interrelacionados esencialmente por la necesidad o la probabilidad sino sólo accidentalmente. Un argumento malo cons-

tituye una «congeries» o un montón de hechos, como cualquier cuerpo inorgánico; un buen argumento forma un todo orgánico y es como un animal cuyas partes se vinculan necesariamente entre sí y su orden no puede ser alterado sin que se altere el todo. Sustituir lo accidental por lo sustancial, lo inorgánico por lo orgánico, lo casual por lo necesario quiere decir sustituir el «*post hoc*» por el «*propter hoc*». No es fácil entender por qué los actores exigían esta clase de tragedias de inconexa trama. El gusto por el «*potpourri*» parece más bien propio de un público superficial. Bien se entiende, en cambio, que el poeta, forzado por las reglas de un concurso a presentar una pieza de determinada extensión, la inflara a veces con episodios fortuitos e inconexos. En nuestra época Henry James (*The Art of Fiction*) ha encarecido la importancia de la unidad orgánica en la novela.

177. La unidad orgánica y la interconexión esencial de las partes contribuye a provocar el temor y la compasión, junto con la sorpresa. Aristóteles muestra cómo su insistencia en la unidad de la trama se justifica también por la necesidad de suscitar las pasiones catárticas. Inclusive en los hechos casuales son más aptos para producir admiración y asombro aquellos en los cuales fácilmente se puede imaginar una finalidad. La estatua de Mitis cayó sobre el asesino del propio Mitis y le causó la muerte en el transcurso de un festival. Se supone que ello sucedió en Argos, en el año 374 (Demos. 59, 33). La historia es referida varios siglos más tarde por Plutarco (*De mirabilibus auscultationibus* 846 a 22).
178. El carácter, simple o complejo, de los argumentos depende evidentemente de que las acciones representadas sean simples o complejas. Una tragedia es simple (*Prometeo encadenado* de Esquilo, *Ayax* de Sófocles, *Medea* de Eurípides) cuando llega al desenlace sin necesidad de recurrir a un cambio radical de la situación o al descubrimiento de hechos o personas antes ignorados. Por el contrario, una tragedia compleja (*Edipo rey* de Sófocles, *Ifigenia en Tauris* de Eurípides, *Las Coéforas* de Esquilo) se caracteriza por no poder arribar al desenlace sin que haya un cambio total o un reconocimiento (o agnición) o ambas cosas simultáneamente, que serán definidas en el capítulo siguiente.
179. El cambio no debe surgir como hecho azaroso o casual sino como resultado necesario o probable de los hechos precedentes. Vuelve a insistir el filósofo en la necesidad de establecer una secuencia causal (*propter hoc*) y no meramente temporal (*post hoc*) entre los hechos y, sobre todo, entre el conjunto de las acciones y el desenlace. El cambio (μετάβασις) supone, a veces, la περιπέτεια (que simplemente hemos traducido como «peripecia») y, en tales casos, podría decirse que se trata de un cambio «revolucionario», y a veces no, y entonces tenemos un cambio «evolutivo». Ni uno ni otro pueden presentarse, sin embargo, como efectos de factores ajenos a la trama. Mucho se equivoca, según esto, Sófocles que logra el desenlace de su *Filoctetes* mediante un «*deus ex machina*».
180. No sin motivo Goya y Muniain traduce περιπέτεια por «revolución». Según hemos visto en la nota anterior, se trata de un cambio «revolucionario» y no «evolutivo» o paulatino. Dupont-Roc y Lallot traducen «coup de théâtre», casi como si dijeran, «coup d'Etat». Nosotros hemos preferido «peripecia», por la obvia connotación política de la palabra «revolución» y para evitar el uso de expresiones perifrásticas, tales como «cambio completo» o «inversión radical». El nombre περιπέτεια a veces significa en griego simplemente «calamidad» o «desgracia» (Plut. *Phocion* 33; *Pompeius* 62; *Cicero* 42; Luc. *Pseudologista* 1, etc.). En Herodoto (*VIII* 20),

de todas maneras, tiene ya el sentido de cambio repentino del bien al mal: περιπέτεια ἐποιήσαντο σφίσι ... τὰ πράγματα. Pero, en ciertas ocasiones, significa asimismo cambio del mal al bien, como en Diodoro Sículo (IV 43) o en Polibio (XXI 26, 16). El ejemplo del *Edipo* representa un cambio súbito del bien al mal, y éste es el caso más frecuente. Sin embargo, el ejemplo del *Linceo* implica, al contrario, un cambio, ciertamente inesperado, del mal al bien, ya que aquí resulta muerto el verdugo. El «happy end» no estaba absolutamente excluido. En efecto, Linceo se había casado con Hipermnestra, la cual, desoyendo a Danao, no había querido darle muerte. Danao acude entonces a la ley, con el propósito de lograr la muerte de Abas, hijo de aquéllos, pero él mismo resulta muerto. «The dog it was that died», dice Hamilton Fyfe. El *Edipo Rey* es una de las tragedias más conocidas de Sófocles; el *Linceo*, en cambio, está totalmente perdido. Su autor, Teodectes de Faselis, retórico que había estudiado con Isócrates y había escrito una *Apología de Sócrates*, triunfó después como dramaturgo (fue coronado en ocho competencias públicas) y compuso numerosas tragedias (*Orestes*, *Filotectes*, *Alcmeón*, *Edipo*, *Tideo*, *Mausolo*, etc.), de las cuales nos han llegado poco más de cincuenta versos. Era contemporáneo y amigo del estagirita (Cfr. 1455 b 29).

181. Traducimos ἀναγνώρισις por «reconocimiento», siguiendo de cerca la estructura semántica del nombre. Es cierto que en español, «reconocimiento» significa también «agradecimiento» y «proclamación de méritos», pero nos parece preferible a «agnición» que, aunque sea término técnico, no dice mucho al lector y resulta innecesariamente insólito. Platón usa el término refiriéndolo a la dificultad de reconocer visualmente desde lejos a personas ya antes vistas y conocidas (*Theaet.* 193 C), y Cornford cree que alude al reconocimiento de Orestes por parte de Electra en las *Coéforas* (205 sgs.) de Esquilo. Que el reconocimiento (ἀναγνώρισις) implique un tránsito de la ignorancia al saber es obvio, pero que genere amor u odio, aunque parece claro también, requiere alguna explicación. El reconocimiento supone que un personaje llega a saber que aquel a quien consideraba su enemigo es, por el contrario, su amigo, o viceversa. Esto suele cambiar sus sentimientos, del odio al amor o del amor al odio. Así, Ion (para usar los ejemplos que da Lucas) encuentra que la mujer que ha intentado asesinarlo es su madre; y Egisto advierte que quien trae, al parecer, buenas noticias es Orestes. Aun cuando el término φιλία sea utilizado aquí concretamente en casos donde hay parentesco o consanguinidad, eso no quiere decir que se deba traducir por «close blood ties», como hace Else, y no por «amor», o por «amistad», como hace García Yebra. La «predeterminación» a la felicidad o la desdicha no deriva del Destino (εἰμαρμένη), en el cual Aristóteles no cree (en la medida en que admite el libre albedrío). Se trata, más bien, de la pre-determinación que surge de las acciones de los personajes mismos, la cual puede conducirlos ya a la felicidad, ya a la desdicha. El mejor «reconocimiento» es, para el filósofo, el que no se da antes ni después del cambio de la situación (peripecia) sino al mismo tiempo. Taylor cree que Aristóteles admira el *Edipo Rey* por ser la más perfecta historia detectivesca, cuyo final constituye el apogeo del horror melodramático. (Cfr. A. Nicev, *La catharsis tragique d'Aristote*, Sofia, 1982, pp. 138-146).
182. Las cosas inanimadas por las cuales cabe efectuar un reconocimiento, es decir, los signos o indicios, pueden ser artefactos, como un collar (Eurípides, *Ion* 1431) o rastros corporales, como la cicatriz de Ulises (*Odis.* XIX 392-466) antes mencionada (1451 a 24-26) (Cfr. nota 168).

183. La forma de argumento que ya se ha mencionado (1452 a 2-3) es la imitación de acciones perfectas y de hechos que provocan temor y compasión. El temor está asociado, por lo general, al reconocimiento que genera odio; la compasión al que suscita amor. La buena suerte y la desdicha surgen del reconocimiento y de la peripecia, es decir, del cambio (μετάβασις).
184. El reconocimiento puede ser unilateral o mutuo. Pero el mutuo puede ser, a su vez, simultáneo (cuando ambos personajes se reconocen entre sí al mismo tiempo) o sucesivo (cuando uno reconoce al otro antes de que el otro lo reconozca a él). Este último caso corresponde al ejemplo de Ifigenia y Orestes (Eurípides, *Iphigenia Taurica* 727 sgs.). Ifigenia le da a Pilades una carta para que la entregue a Orestes, el cual está presente y la reconoce; mientras ella no reconoce a su hermano sino más tarde, cuando él se da a conocer.
185. A. ~~los dos elementos antes mencionados~~ (peripecia y reconocimiento) añade ahora Aristóteles un tercero: la acción pasional (πάθος). García Yebra traduce «lance patético»; Hardy: «événement pathétique»; Hamilton Fyfe: «calamity»; Bywater: «suffering»; Gallavotti: «sciagura». Ejemplos de este tipo de acción deletérea y aflictiva encontraríamos en la *Medea* de Séneca o en el *Titus Andronicus* de Shakespeare, donde mueren casi todos los personajes (lo que no le impidió, sin embargo, lograr gran éxito de público). Horacio quiere que Medea «sea feroz e invicta» (Sit Medea ferox invictaque) (*Ars Poetica* 123), pero prohíbe que asesine a sus hijos en escena (Ne pueros coram populo Medea trucidet) (*Ars Poetica* 185).
186. Cfr. cap. 6. Parecería que la división de las partes desde un punto de vista cuantitativo debería estar, según observa Lucas, junto con o después de la división cualitativa de las mismas, en el capítulo 6. Por eso, Heinsius, en el siglo XVII, asignó a este capítulo el número 7. García Yebra recuerda que Else lo considera espurio. Lo mismo muchos otros editores en el siglo XIX. Pero en nuestro siglo solamente él y Butcher siguen rechazándolo como tal.
187. Las partes consideradas cualitativamente son elementos (o aspectos) de la *actividad* poética; consideradas cuantitativamente son elementos (o porciones) de la *obra* poética. (Cfr. *Probl.* 918 b 27).
188. El «prólogo», como parte inicial del drama, anterior a la presentación del coro (párodo), es mencionado ya por Aristófanes (*Ranae* 119). Hay, sin embargo, algunas tragedias, como *Los persas* de Esquilo, que omiten el prólogo. El objeto del mismo es plantear la cuestión y dar a conocer los personajes. Más tarde, en la comedia latina, adquiere un carácter especializado y sirve como apología de la obra (Terencio). «Episodio» es casi un equivalente de lo que llamaríamos hoy «acto». Su nombre se explica por el hecho de que supone la introducción de un personaje que se une al coro. «Exodo» quiere decir «salida» y designa el canto del coro al dejar la escena. No representa, como podría imaginarse, el desenlace del drama, sino el final de la intervención del coro. El canto «coral» se inicia después del prólogo. Su primera manifestación precede, así, al primer acto o episodio. Luego, el coro interviene otras tres veces entre un acto y otro. Por eso, se define el «episodio» (o «acto») como todo cuanto se desarrolla entre un canto coral y otro. «Párodo» es el canto inicial, «estásimo», el canto que separa un episodio de otro (se llama así porque el coro se ha «estacionado» ya en la orquesta). En algunas tragedias se da también el «comos», que es una lamentación o treno dialogado entre

el coro y un actor (o dos). La estructura normal de una tragedia es, pues, la siguiente:

- 1- Prólogo (Acto 1)
- 2- Párodo
- 3- Episodio (Acto 2)
- 4- Estásimo
- 5- Episodio (Acto 3)
- 6- Estásimo
- 7- Episodio (Acto 4)
- 8- Estásimo
- 9- Episodio (Acto 5)
- 10- Exodo

(Del *prólogo* y los 4 *episodios* podría haber tomado Horacio su regla de los 5 actos).

189. Las «partes» cualitativas son las formas esenciales que deben «utilizarse», lo cual indica que se trata, como dijimos (nota 187), de elementos de la *actividad* poética. Las partes cuantitativas son las «secciones» en que se divide (ἡ διαίρεται κεχωρισμένα) la *obra* poética.
190. En este capítulo 13 se propone Aristóteles fijar normas positivas y negativas acerca de la trama, pero no se debe olvidar (como hicieron muchos preceptistas y poetas, sobre todo en los siglos XVII y XVIII) que, al hacerlo, se basa, en buena medida, en el conocimiento de la literatura de su época y de épocas anteriores, lo cual condiciona el alcance de tales normas, y que el propio filósofo no pretende conferirles un carácter absoluto ni negar todo valor a las obras que no se conforman a ellas.
191. En el capítulo 10 ha dividido el filósofo los argumentos en simples y complejos. Estos últimos se caracterizan porque en ellos el cambio se produce por peripecia (cambio revolucionario), por reconocimiento o por ambas cosas al mismo tiempo. La forma perfecta del argumento trágico es la compleja, ya que sólo en ella pueden desplegarse todos los recursos psicológicos y literarios que el género ofrece. Pero una tragedia bella en sumo grado debe representar también, en modo eminente, lo terrible y lo digno de compasión. Se trata de establecer cómo se deben representar tales sentimientos y en relación con qué clase de personalidades morales. Aristóteles recuerda quizá, sin nombrarlo, a su maestro Platón, cuya preocupación por el sentido ético de la poesía se extiende desde la *República* hasta las *Leyes*. Se dan cuatro posibilidades: 1) hombres buenos pasan de la felicidad a la desdicha, 2) hombres malos pasan de la felicidad a la desdicha, 3) hombres buenos pasan de la desdicha a la felicidad, 4) hombres malos pasan de la desdicha a la felicidad. Las posibilidades 3 y 4 son eliminadas, pocas líneas más adelante, por el hecho de ser incompatibles con la finalidad intrínseca de la tragedia, que es provocar temor y compasión. La 1 es rechazada, en primer término, porque no comporta algo temible o digno de misericordia, sino algo condenable y éticamente repugnante. Pero la 4 es la menos trágica de las situaciones, porque, como diría Platón, es la más inmoral y, como dice el propio Aristóteles, es incapaz de generar simpatía por los personajes ni, menos aún, compasión o temor. La 3 también es vetada, porque, aun cuando puede generar un sentimiento de simpatía por los hombres (en cuanto se libran de la desgracia), no puede causar compasión (sentimiento reservado para quienes sufren sin culpa) ni temor (sentimiento dirigido a quienes se nos parecen).

192. El personaje trágico ideal no es el hombre enteramente virtuoso ni el gran criminal. También en sus opciones estéticas Aristóteles suscribe el justo medio. Desde una perspectiva ética escoge personajes que representan a la mayoría, aun cuando desde un punto de vista social los quiera ilustres y de noble estirpe. La mediocridad moral facilita la generación del temor, que el público siente por sus iguales. La no culpabilidad hace posible la compasión, que no se podría experimentar por los perversos. El hecho de que la desgracia provenga de un error, del cual nadie está exento (*errare humanum*), suscita la simpatía. Ejemplo típico de ello es Edipo, que por ignorancia mata a su padre y se casa con su madre. (Esto hace posible precisamente la utilización del mito por parte del psicoanálisis, donde la ignorancia equivale a la inconsciencia). El ejemplo de Tiestes resulta, en cambio, desconcertante. La mitología refiere su vida como una larga serie de crímenes atroces. Asesina primero a su medio hermano Crisipo; seduce después a su cuñada Aérope, de la cual tiene dos hijos; induce a su sobrino Plístines al parricidio. Atreo, rey de Micenas, se venga de él, dándole a comer en un banquete la carne de los dos hijos adulterinos. Más tarde, Tiestes tiene un hijo de su propia hija Pelopia, el cual acaba por asesinar a Atreo. El único hecho abominable que Tiestes llevó a cabo por ignorancia consistió en comer la carne de sus propios hijos. Pero, aun si Aristóteles pensara en este episodio, cabe preguntarse si el público (no ignorante de la mitología) era capaz de demostrar simpatía y compasión por semejante monstruo. Lucas supone que el estagirita se refiere más bien a una perdida tragedia de Sófocles en la cual Tiestes «reconoce» en Pelopia (madre de su hijo Egisto) a su propia hija. Dicha tragedia concluía con el suicidio de Pelopia. Pero en tal caso el sujeto del espantoso error (*ἁμαρτία*) al cual se podría compadecer no sería tanto Tiestes como Pelopia.
193. El argumento trágico debe reunir las siguientes condiciones: 1a) Debe ser simple y no doble; 2a) No debe incluir un cambio de la desdicha a la felicidad, sino de la felicidad a la desdicha; 3a) Dicho cambio no debe ser efecto de un crimen sino de un grave error; 4a) El sujeto del cambio ha de ser: A) un término medio entre el hombre enteramente justo y el criminal y perverso, o B) alguien que, sin ser enteramente justo, es más justo que injusto. La condición 1a, parece una contradicción, ya que antes (1452 b 31 sgs.) se ha dicho que la tragedia perfecta no debe tener un argumento simple sino complejo. Pero Aristóteles no se refiere aquí a la trama en sí sino al desenlace de la misma, y lo que se niega a aceptar como ideal, contra la opinión de algunos críticos y poetas, es que el desenlace doble sea preferible al simple (Cfr. nota 197). En el pasaje anterior «simple» (*ἁπλοῦς*) se opone a «complejo» (*πεπλεγμένος*); aquí, como bien anota Hamilton Fyfe, se opone a «doble» (*διπλοῦς*), que se refiere a un desenlace doble, con felicidad para unos y desdicha para otros. En cuanto a la condición 2a supone evidentemente un rechazo del «*happy end*», que en la mentalidad antigua (y particularmente en la aristotélica) parece más propio de la comedia que de la tragedia. Debe recordarse, sin embargo, puesto que el estagirita se ha empeñado en vincular la tragedia con la epopeya, que la *Odisea* tiene un final feliz para el protagonista y su familia, aunque infeliz para los pretendientes. Las condiciones 3a y 4a se vinculan al objetivo esencial de la acción trágica: la desdicha del justo produce indignación y rabia; la del criminal satisface nuestro deseo de justicia; sólo la del hombre corriente, capaz de equivocarse y de ser engañado, puede producir temor (por nosotros mismos) y compasión (por él). Según recuerda Samaranch, en el libro primero de la *Retórica* Aristóteles considera el error como término medio entre la mala suerte y la injusticia. Aquí introduce una leve variante con respecto a lo que antes dijo: El protago-

nista de la tragedia puede ser un hombre moralmente equidistante entre la virtud y el vicio, pero puede ser también un individuo virtuoso aunque no perfecto.

194. En la primera etapa de la dramaturgia los poetas tomaban sus argumentos de cualquier mito o leyenda popular (o, tal vez, inclusive de cualquier suceso histórico o simplemente inventado). La experiencia les enseñó que las tramas más adecuadas para una tragedia (en cuanto con ellas se logran más fácilmente los fines propios de la misma) han de versar sobre figuras célebres, como Edipo y Tiestes, ya mencionados, o Alcmeón, Orestes, Meleagro y Télefo. Alcmeón era hijo de Anfiarao y Erífila. Anfiarao se vio obligado por su mujer Erífila a participar en la expedición de los siete contra Tebas (tema de una tragedia de Esquilo). Al partir, hace prometer a Alcmeón que vengará su muerte (si tal sucediese) en la persona de Erífila. Alcmeón, enterado de la muerte de su padre, asesina a su madre, después de haber dirigido una segunda campaña contra Tebas. Como castigo, las Erinias lo atormentan hasta volverlo loco. Fegeo, rey de Psófis, en Arcadia, lo purifica y le concede la mano de su hija Arsinoe (o Alfesibea). Ocurre, sin embargo, que la tierra de Arcadia se torna estéril por la presencia de Alcmeón. Un oráculo le anuncia que no encontrará paz sino en un paraje en el cual el sol no haya brillado el día en que él asesinó a Erífila. Tal paraje se encuentra precisamente en la boca del río Aqueloo, donde los materiales arrastrados por las aguas habían originado, poco tiempo atrás, una isla. Alcmeón deja a su esposa, huye a esa isla y acaba casándose con Calirroe, hija del dios-río. Pero comete el grave error de volver a Psófis y allí es muerto por los hijos de Fegeo, Axión y Prónoo. Más adelante, los hijos que él había tenido de Calirroe, Acarnano y Anfotero, lo vengarán, asesinando a su vez a Fegeo. Este mito verdaderamente terrible, sirvió de argumento a muchas tragedias antiguas (Agatón, Sófocles, Astidamas, Eurípides, etc.), ninguna de las cuales ha sobrevivido (sino fragmentariamente) y a una moderna parodia: *A Fragment of a Greek Tragedy*, de Housman. Orestes, hijo de Clitmenestra y de Agamenón, con ayuda de su hermana Electra dio muerte a su madre y a su padrastro Egisto, para vengar a su padre. Como Alcmeón, fue perseguido por las implacables Erinias y huyó a Táuride, sobre el Ponto Euxino, donde su otra hermana, Ifigenia, era sacerdotisa de Artemis. Las leyes del país (hoy Crimea) exigían que cualquier extranjero que allí llegara fuera sacrificado por esa sacerdotisa. Orestes reconoce a su hermana Ifigenia (que había sido llevada allí milagrosamente sobre una nube cuando estaba a punto de ser sacrificada en Aulide) mientras ésta intenta entregar una carta a Pílates. Orestes, su inseparable amigo Pílates y su recuperada hermana Ifigenia escapan de Táuride no sin hurtarse la imagen de la diosa. La historia parece tener un final feliz, ya que Orestes recupera el trono y se casa con Hermiona, hija de Helena y Menelao. El mito de Orestes no sólo fue tema de los tres grandes trágicos griegos, Esquilo, Sófocles y Eurípides, sino también de muchos ilustres dramaturgos modernos como Voltaire (*Oreste*), Goethe (*Iphigenia auf Tauris*), O'Neill (*Mourning Becomes Electra*) y Sartre (*Les mouches*). Meleagro, hijo de Eneo y de Altea, abate al monstruoso jabalí calidonio que, enviado por la diosa Artemis, atacaba a hombres y bestias. Regala su piel a la valerosa Atalanta, a quien ama, pero los hermanos de Altea, se la arrebatan a ésta. Meleagro les da muerte. Su madre Altea enciende un tizón que, según sabe por las Parcas, al consumirse determina la muerte de Meleagro. Eurípides compuso con este mito una tragedia, de la cual sólo quedan algunos fragmentos. Télefo, hijo de Heracles y Auge, y nieto de Aleo, rey de Tegea, crece sin conocer a sus progenitores. Ya hombre mata a dos desconocidos que lo injurian, ignorando que éstos

son hermanos de su madre. Sófocles escribió *Los Aléades* con esta trama; Esquilo, compuso dos tragedias, *Télefo* y *Los misios*, en las que desarrollaba otro aspecto del mito: Télefo, había sido herido por Aquiles y sólo podía ser curado por su heridor. Llega al campamento argivo y para obligar a Aquiles a curarlo, toma como rehén al niño Orestes. El error ingente (*ἁμαρτία*) es obvio en Edipo y en Télefo; no tan obvio en los otros casos. Según la versión del trágico Astidamas, Alcmeón mata a su madre sin reconocerla como tal. Es indudable que Orestes lo hace con premeditación y alevosía. En su caso, no puede decirse que sufre un error sino que lo causa en otros, inclusive en Ifigenia. Más difícil aún resulta explicar cómo y dónde está, en las peripecias del mito que conocemos, la *ἁμαρτία* de Meleagro.

195. Se equivocan quienes echan en cara a Eurípides: 1) el ofrecer un desenlace único y simple (y no doble); 2) el ofrecer un desenlace desdichado (y rechazar el final feliz); 3) el encontrar el origen de la desdicha en un gran error (*ἁμαρτία*) (y no en un gran crimen).
196. Una demostración de la eficacia del método propuesto es que las tragedias de Eurípides, cuando logran una buena interpretación por parte del coro y de los actores, resultan las más trágicas (es decir, las que mejor causan temor y compasión) para el público, aun cuando el poeta no utilice a la perfección los otros elementos diferentes de la trama. Goya y Muniain interpreta: «Lo que más tachan a Eurípides es lo sentencioso en demasía. Por ventura se podría poner la misma tacha en algunos de los más célebres poetas de nuestro siglo, que preciándose de filósofos a par de poetas, hacen del sentencioso más de lo que permite el arte». Alude probablemente a las tragedias de Voltaire.
197. La *Odisea* tiene un final feliz para Ulises y Penélope, desdichado para los pretendientes (Cfr. nota 193). Algunos, apegados a la moraleja, consideran que éste es el desenlace óptimo. Aristóteles, que busca efectos morales por caminos más sutiles, no lo cree así y atribuye tal opinión a la debilidad mental del público que no queda satisfecho sino al ver premiada la virtud y castigado el vicio. Ya los poetas antiguos se plegaban a esos gustos vulgares y en ello no fueron los primeros Lope de Vega y los autores de nuestras telenovelas.
198. En realidad, el final feliz y el doble desenlace son, para el estagirita, más propios de la comedia que de la tragedia. Se producirán sobre todo en las piezas de Menandro (y en las comedias latinas de Terencio), que representan los estrechos ideales (mediocridad, sentimentalismo, etc.) de la burguesía (Cfr. T.B.L. Webster, *Studies in Menander*, Manchester, 1950). Sólo en una comedia podrían, según Aristóteles, llegar a ser finalmente amigos dos enemigos mortales como Orestes y su padrastro Egisto.
199. El fin específico de la tragedia (que es la producción de temor y compasión) puede lograrse por medio de la substancia misma de la tragedia (que es el argumento o la trama) o por medio de los accidentes, más o menos separables de la substancia (escenografía, vestuario, etc.). El mejor poeta es el que lo hace valiéndose sólo de la substancia, el que se muestra capaz de producir temor y compasión sin recurrir para nada a los accidentes, el que se atiene a lo inmanente y minimiza lo externo. Aristófanes le reprocha a Eurípides (*Acharniana* 407 sgs.; *Ranae* 1063) valerse de los harapos para provocar lástima (Télefo, por ejemplo, es presentado como

mendigo cuando arriba al campamento griego). Esquilo, por su parte, parece haber abusado de figuras monstruosas para atemorizar a los espectadores. Así, hace salir a las terribles Erinias en las *Euménides*, y a Io con cabeza vacuna en el *Prometeo encadenado* (lo que para los egipcios era corriente en los templos para los griegos era monstruoso en el teatro). Sea de ello lo que fuere (Lucas considera increíble que Esquilo hiciera uso tan frívolo del espectáculo), lo cierto es que ni Eurípides ni Esquilo se valieron exclusivamente de tales recursos escénicos para inspirar temor y compasión. En todo caso los utilizaron como auxiliares y complementos del texto. Cualquiera puede comprobarlo con sólo leer hoy sus obras, que no dejarán de producir compasión y temor. Para el estagirita, los únicos poetas trágicos que no merecen el nombre de tales son aquellos que sólo pueden inspirar compasión y temor apelando a la presentación de máscaras, harapos, monstruos, etc. Pero ni siquiera niega que en el temor y la compasión así generados haya cierto placer. Niega sí que ese placer sea el propio de la tragedia, el cual ha de lograrse a partir de la imitación o representación de hechos humanos en cuanto tales.

200. Aristóteles no intenta dar aquí una definición esencial (o propiamente dicha) del temor y la compasión, ni siquiera una definición nominal o etimológica, sino, más bien, una definición genética, en cuanto analiza las condiciones subjetivas en que se producen o, lo que es igual, la clase de sujetos que pueden ser términos de una relación generadora de compasión o temor. Hay tres posibilidades: 1) acción entre amigos; 2) acción entre enemigos; 3) acción entre personas indiferentes (ni amigas ni enemigas). Excluye la 3ª posibilidad: es claro que cuanto suceda entre personas ajenas será siempre, en gran medida, ajeno a todo sentimiento y no producirá de por sí ni compasión ni temor. Excluye también la 2ª: lo que los enemigos se hacen (o tratan de hacerse) entre sí no puede provocar una compasión propiamente dicha, la cual se dirige sólo a quienes sufren sin merecerlo, sino, a lo sumo, misericordia basada en un sentido de solidaridad humana genérica (*φιλανθρωπία*). Queda, pues, la 1ª posibilidad, esto es, la acción entre «amigos». Pero conviene aclarar el sentido que tiene aquí ese término. De los ejemplos que aduce a continuación puede inferirse que «amigo» significa «pariente» o «consanguíneo». Else insiste en darle carácter exclusivo a este significado, considerando la «amistad» como un estado objetivo, fundado en la sangre común o en el matrimonio. Pero es claro que la objetividad (biológica o social) sólo tiene sentido poético en la medida en que sustenta sentimientos (de benevolencia y cariño), por lo cual la palabra («amigo», «amistad») necesariamente extiende su significado a extraños a quienes se quiere «como» hermanos o «como» hijos. Nadie dudaría en afirmar que, en la épica y en la tragedia, Aquiles es amigo de Patroclo (Cfr. Hom. *Iliad.* XVIII; Pausanias II 17, 3; Philostr. *Vit. Apoll.* I 1) y Orestes de Pílates (Eurip. *Iphigenia Taurica* 921; Ovid. *Pont.* III 2, 95-98; *Schol. in Eurip. Orestem* 764; 1235; Apollod. *Epit.* VI 24).
201. Los mitos consagrados por la tradición, por la literatura, por el arte, por el ritual religioso, etc., no eran, sin duda, equivalentes a los «dogmas» cristianos, pero merecían un respeto que debía garantizarles cierta estabilidad. Por eso no le parece conveniente al filósofo que los poetas los modifiquen y alteren su contenido. No sería estéticamente convincente que Clitemnestra recibiera la muerte de alguien que no fuera su hijo Orestes, aunque ese hecho no tuviera en sí mismo nada de imposible ni de inverosímil. La tarea del poeta consiste aquí en procurar una bella ordenación de las partes de la trama sin cambiarlas por otras nuevas. Nada impide, sin

embargo, que deje de lado los mitos tradicionales y forje otros diferentes, inventando, como había hecho Agatón (Cfr. 1451 b 21-23), nuevos personajes. Se trata de crear bellos mitos o de re-crear bellamente los ya existentes sin tergiversar su sentido.

202. Para determinar en qué consiste el bello tratamiento de los mitos tradicionales, distingue en ellos tres situaciones con respecto a la conciencia del protagonista.

El que causa la catástrofe obra	{	1. con plena conciencia y entero saber	
		2. sin saber lo que hace, (pero advirtiéndolo luego, después del hecho)	{ comete el crimen A- fuera del drama. B- dentro del drama.
		3. sin saber lo que intenta (pero sabiéndolo a tiempo, antes de ejecutar el hecho)	

203. Los trágicos antiguos tendían a componer obras de argumentos simples, más que complejos. Ahora bien, en los argumentos simples no se produce el «reconocimiento» y todo sucede sin que haya nada oculto o ignorado por el protagonista. Tal es el caso, según Aristóteles, de la *Medea* de Eurípides (pero también el de otras *Medeas*, incluida la de Séneca). Esto no quiere decir que Eurípides sea incluido entre los trágicos antiguos (como opinan Denniston y Hamilton Fyfe).
204. La situación más trágica es aquella en que el protagonista ignora lo que hace, ya que ésta corresponde a la obra de trama compleja, que es la más perfecta, según Aristóteles. El ejemplo que pone es, sin duda, el más célebre: Edipo que, sin saberlo, mata a su padre y se desposa con su madre. En este caso, Edipo da muerte a Layo en Tebas, mucho tiempo antes de la escena. En la tragedia de Astidamas, Alcmeón mata a su padre sin saber que lo es, pero lo hace en la escena misma, *coram populo*. Lo mismo sucede en el *Ulises herido* de Sófocles, donde Telégono hiere a su padre Ulises sin reconocerlo.
205. La tercera situación es, en cierto modo, intermedia entre las dos anteriores. En ella el héroe intenta cometer un crimen sin saber que lo es; desiste de llevarlo a cabo al saberlo. Se da aquí tanto la ignorancia propia de la segunda situación, como el saber propio de la primera, pero en momentos sucesivos. De esta tercera situación ofrece luego Aristóteles varios ejemplos.
206. Fuera de estas tres situaciones no puede haber otra, dice el filósofo. Sin embargo, menciona enseguida dos pares de alternativas, de las cuales resultarían cuatro situaciones: 1) se actúa y se sabe, 2) se actúa y no se sabe, 3) no se actúa y se sabe, 4) no se actúa y no se sabe. Pero excluye, sin duda, la cuarta, en cuanto la situación de quien nada hace y nada sabe no puede en modo alguno considerarse como una situación dramática.
207. Es desdoroso intentar la muerte de un amigo o de un pariente a sabiendas. En ello no hay nada trágico (puesto que no hay dolor ni derramamiento de sangre), pero sí mucho de moralmente repulsivo. Esta es la peor de todas las situaciones, porque produce repugnancia sin producir ningún tipo de «purificación». Un caso de ello, que Aristóteles considera excepcional, es el que presenta Sófocles en su *Antígona* (1206-1243): Hemón, al abrazar el cadáver de Antígona, es sorprendido por su padre Creón; intenta darle muerte, pero no lo hace, y mientras Creón huye, él se suicida.

208. Mucho mejor que la anterior es la situación en la cual alguien comete un hecho horrendo sin darse cuenta de ello y después lo llega a saber. Aristóteles no trae ningún ejemplo, pero el más obvio resulta siempre el de Edipo. Nada hay aquí de inmoral y, sin embargo, todo es tremendamente trágico.

209. La situación óptima (contra lo que cabe suponer a partir del arquetipo edípico) es, para el estagirita, la tercera, en la cual el protagonista intenta cometer un crimen contra un amigo o consanguíneo sin advertir que lo es, pero antes de ejecutarlo lo reconoce y desiste. Esto contradice lo establecido antes (1453 a 13-15), ya que implica un *happy end*. Podría imaginarse que el filósofo considera óptima tal situación porque por una parte inspira temor y compasión (en el intento) y por otra reafirma los vínculos morales entre pariente y amigos (en el desistimiento). Pero esta consideración no condice con la teoría aristotélica de lo trágico. Aduce tres ejemplos, como si uno fuera poco: el *Cresfonte* de Eurípides; la *Ifigenia en Tauris* del mismo autor, y la *Hele* de autor desconocido. En la primera de ellas, estrenada antes del 426 a.c., Polifonte asesina a Cresfonte y se apodera del trono del occiso y de su esposa Mérope. El menor de los hijos de Polifonte y Mérope,

Epito, huye a Arcadia, donde reina su abuelo Cipselo. Ya mayor, retorna a Meseonia, con el fin de vengar a su padre. Mérope está a punto de darle muerte, pero descubre a tiempo que se trata de su propio hijo exiliado. Finalmente, Epito asesina a Polifonte. La tragedia de Eurípides ha llegado a nosotros fragmentariamente pero el mito ha sido retomado en tiempos modernos por Voltaire en su *Mérope* y por Mathew Arnold en la obra homónima. En la *Ifigenia en Tauris*, también de Eurípides, la hija de Agamenón, convertida en sacerdotisa que debe sacrificar a su hermano Orestes, es reconocida por éste, según antes dijimos (Cfr. nota 194). Ifigenia aparece como personaje en diversas obras modernas, además de las antes mencionadas de Voltaire y Goethe: Racine escribió una *Iphigénie*, cuyo texto sirvió de base para la ópera *Iphigénie en Aulide* de Gluck. De la *Hele* nada se sabe. Según la mitología, Hele es hija de Atamas y Nefele y hermana de Frixo y Leucon. Frixo está a punto de ser sacrificado a Zeus (a pedido de Apolo) por haber seducido a su tía Biadice. Heracles detiene la mano de Atamas, y recuerda que Zeus aborrece los sacrificios humanos. Hele huye de Beocia con su hermano Frixo, montados ambos en un alado morueco de oro, que envía Hermes por orden de Hera. Pero Hele se marea y cae en las aguas del estrecho que separa Europa de Asia, llamado luego por eso «Helesponto». El «reconocimiento» consiste aquí en el mensaje de Heracles, que revela a Atamas la repugnancia del rey de los dioses por los sacrificios humanos. El rey de Beocia está a punto de cometer un crimen, pero se da cuenta de ello sólo por intervención de Heracles (Pausanias I 44, 11; Sophocles, *Athamas* (fragmenta); *Schol. in Hom. Iliad.* VII 86; Nonnus, *Dionysiaca* X 1 sgs.; Ovid. *Metam.* IV 480 sgs.). Pero Aristóteles no se refiere a esto, sino al hecho de que Hele está a punto de poner a su madre (ἐκδιδόναι) en manos de sus enemigos, lo cual no forma parte del mito conocido.

210. El predominio de asuntos tomados de la mitología no se debe a una ley poética establecida «a priori» sino a la experiencia de los poetas que, tanteando aquí y allá en busca de argumentos, encontraron que los más aptos y los que mejor llen las exigencias del género trágico se encuentran en las historias transmitidas por la tradición, en torno a un limitado número de estirpes y familias. En ello, pues, según el filósofo, ni prejuicio aristocratizante ni esnobismo e

211. Concluye aquí el análisis del argumento, como parte principal de la tragedia, que el filósofo viene desarrollando a partir del capítulo 7.
212. El carácter de los personajes (esto es, el temperamento y la personalidad de cada una de las «*dramatis personae*») constituye, para Aristóteles, el elemento más importante en la creación de una tragedia después del argumento (síntesis de los hechos). Hay cuatro cualidades que el poeta debe poner en todos sus caracteres: determinación, adecuación, semejanza y coherencia.
213. Un buen carácter es un carácter *bien delineado*, que se transparenta fácilmente en cuanto el personaje dice y hace, como se afirmó en el capítulo 6. La bondad (estética) es aquí esencialmente relativa, pues depende de la especie o clase de personaje del que se trata. Pero «carácter bueno» equivale a «carácter bien determinado o expresado», y nada tiene que ver con la condición moral o social que representa. El poeta puede lograr un «buen carácter» imitando acertadamente, en el diálogo y en la acción, la personalidad de seres enteramente viles, como un esclavo, o probablemente inferiores, como una mujer. Aristóteles es tan poco feminista (a pesar de sus tres matrimonios) como para sostener contra Sócrates (acercándose al sofista Gorgias) que la virtud no es una sola y que una es la valentía del varón y otra la de la mujer (*Polit.* 1277 b 21) (Cfr. H. Cherniss, *Aristotle's Criticism of Presocratic Philosophy*. New York, 1971, p. 342). Por otra parte, la vileza del esclavo deriva de la condición de instrumento viviente que le atribuye (*Polit.* 1254 b) (Cfr. E. Barker, *The Political Thought of Plato and Aristotle*. New York, p. 362).
214. La segunda cualidad necesaria en un «carácter» dramático es la *adecuación* al personaje imitado. Un hombre debe representar rasgos de carácter varonil, y esto rasgos no se pueden encontrar en una mujer (o viceversa). Así, por ejemplo, dice Lucas, Antígona es valiente, pero es adecuado que no enfrente la muerte con la misma imperturbable resolución que Ajax; Ifigenia en un pasaje de la *Ifigenia en Tauris* muestra su femineidad y en otro, su valentía.
215. La tercera cualidad de un carácter es su *semejanza* con los hombres reales o, por mejor decir, con aquellos hombres que en la sociedad desempeñan papeles equivalentes. Esta exigencia implica un rechazo de los caracteres excesiva y gratuitamente perversos (o virtuosos), por su inverosimilitud. La medida de la semejanza la da lo que los espectadores se creen capaces de hacer (para bien o para mal) en circunstancias análogas.
216. La cuarta cualidad deseable en un carácter es la *coherencia*. Esto quiere decir que el personaje debe actuar y hablar siempre como lo que es, sin contradecir su personalidad y su manera de ser. El filósofo no excluye, sin embargo, la participación de personajes de variable carácter ni la de figuras inestables y contradictorias en el discurso y en la acción. Lo que exige es que tales personajes y figuras conserven, a través del drama, su inestabilidad y su incoherencia. En este caso, lo incoherente sería presentarlos como coherentes.
217. Poemas en los cuales no se han logrado algunas de las cuatro cualidades deseables para los caracteres son: *Orestes* tragedia de Eurípides; *Escilla*, ditirambo de Timoteo; *Melanipa* e *Ifigenia en Aulis*, tragedias del mismo Eurípides. En el *Orestes*, el carácter de Menelao atenta contra la *semejanza* (3), ya que resulta innecesariamente perverso. En la *Escilla*, el lamento de Ulises es *inadecuado* (2) a su carácter viril. También es *inadecuado* (2) el discurso en el cual Melanipa demuestra conoci-

mientos científico-filosóficos (exponiendo tal vez la cosmogonía de Empédocles o la de Anaxágoras) impropios de una mujer (Cfr. Plat. *Symp.* 177 A). En la *Ifigenia en Aulis*, el carácter de la protagonista adolece de *incoherencia* (4), ya que primero se atemoriza ante el anuncio de que será sacrificada para obtener vientos propicios, pero más tarde se ofrece gustosa a la muerte para que Aquiles no se arriesgue por ella.

218. Aristóteles exige para los caracteres la misma verosimilitud o necesidad que pide para las tramas. Un personaje no puede decir ni hacer sino aquello que condice con su personalidad y con las circunstancias en que se encuentra. Su discurso y su acción deben ser, pues, dentro de ciertos límites, previsibles. Cambios subitáneos, pensamientos improvisos, actitudes extemporáneas y sorprendentes han de ser tenidos por anti-trágicos.

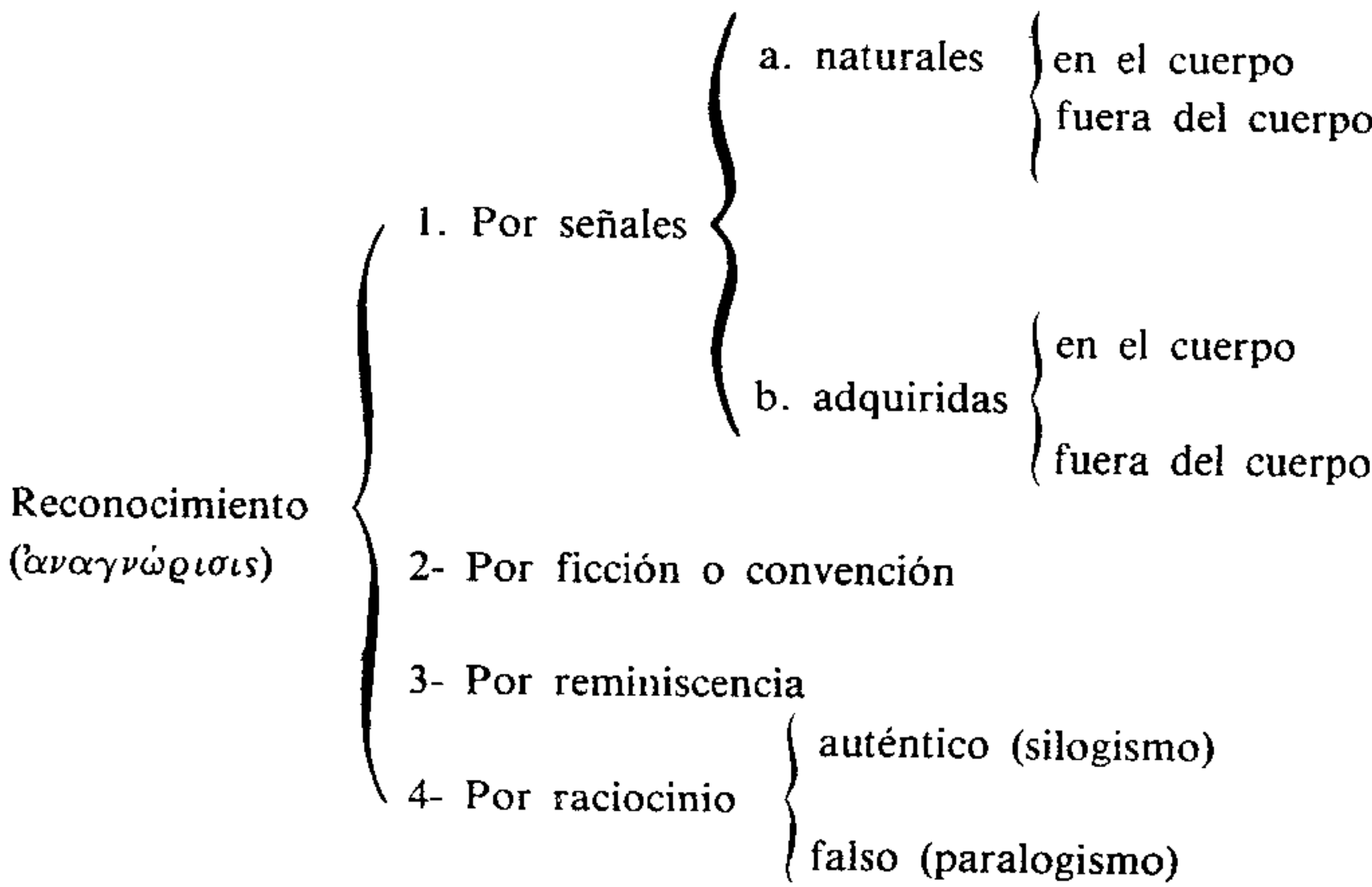
219. Vuelve ahora al argumento, apartándose por un momento de los caracteres. El desenlace debe surgir de un desarrollo necesario (o al menos verosímil) de la trama, y no de una «tramoya» (ἀπὸ μηχανῆς). La palabra «tramoya» puede ser interpretada literal o metafóricamente. En el caso de la *Medea* de Eurípides es tomada en el primer sentido, ya que allí la asesina de sus propios hijos escapa a la prisión donde Jasón la tiene recluida, montada en una carroza que llega por los aires, tirada por dragones alados. En el caso de la *Ilíada* (II 155-181) se toma en sentido metafórico, ya que designa la imprevisible intervención de Palas Atenea, la cual impide el regreso de las naves griegas cuando éstas están ya a punto de partir. «Tramoya» equivale en este caso a intervención arbitraria. Parece que Eurípides era dado a utilizar tal recurso (*Orestes*), pero también lo utilizaba Sófocles (*Filoctetes*) (Cfr. A. Spira, *Untersuchungen zum Deus ex machina bei Sophocles und Euripides*, Frankfurt, 1960).

220. Ya Platón criticaba el uso de las tramoyas en las tragedias (*Crat.* 425 D). Aristóteles lo justifica sólo cuando se produce fuera de la escena, en época pasada o futura. Lo ilógico e inexplicable (igual que lo monstruoso) no debe desarrollarse «coram populo» ni puede formar parte de la «síntesis» de hechos presentada en el escenario. Bien procede, pues, Sófocles en su *Edipo*. Allí, en efecto, el protagonista ha dado muerte a un desconocido (Layo) en una riña callejera mucho antes del inicio de la acción dramática. Lo inexplicable es que pase por alto la muerte de Layo, cuyo trono ocupa, que no busque al asesino e ignore las circunstancias del asesinato por todos conocidas. «Pero esto había sucedido hacía mucho y ni los espectadores ni los lectores de novela —dice Hamilton Fyfe— se muestran críticos en torno a incidentes que ocurrieron mucho antes del momento en que comienza la historia».

221. El «ut pictura poesis» horaciano es, sin duda, de raigambre aristotélica. Aquí un género literario (la tragedia) es asimilado a un género pictórico (el retrato). El retratista, al representar a un individuo: 1) trata de imitar sus rasgos individuantes, su forma particular; 2) trata de reproducir a su modelo con fidelidad; 3) trata de hacerlo más bello (es decir, lo idealiza). Algo semejante hace el poeta trágico al delinear sus caracteres: 1) intenta presentar, sus rasgos individuales, como la ira o la pereza, 2) intenta presentarlo tal como es (en la realidad, el mito o la historia) y 3) intenta hacerlo persona noble y no vulgar (procede a una idealización). A Aquiles, tanto Homero (en la *Ilíada*) como Agatón (en una tragedia, probablemente, cuyo título ignoramos) lo presentan como arquetipo de bravura y fortaleza. El problema que se plantea (tanto en la obra del retratista como en la del poeta

trágico) consiste en averiguar de qué modo se puede reproducir fielmente el modelo y representar sus rasgos particulares, y al mismo tiempo embellecerlo o idealizarlo. Lo que queda claro es el rechazo del realismo fotográfico por parte del filósofo.

- 222. Además de las reglas acerca de las tramas y de los caracteres, es preciso tener en cuenta también las «sensaciones» producidas durante la representación, es decir, los gestos e inflexiones de voz, la mímica y los movimientos corporales de los actores. Estos no corresponden muchas veces al significado del texto y a su espíritu y por eso resultan con frecuencia equivocados. De todo esto se ha tratado bastante en obras ya publicadas, como el tratado *De poetis*.
- 223. Del reconocimiento (*ἀναγνώρισις*) se ha tratado en el capítulo *XI*.
- 224. Aristóteles propone la siguiente clasificación del reconocimiento:



- 225. Entre todas estas especies de reconocimiento el filósofo atribuye el último rango a la primera, al tiempo que la considera como la más común. Es, sin duda, la que el vulgo espontáneamente busca y espera, la que menos invención e ingenio supone en el poeta. Goya y Muniain vierte: «La primera y menos artificiosa, de que muchísimos usan por salir del apuro, es por las señas».
- 226. La expresión «la lanza que traen los nacidos de la tierra» es probablemente, como señala Lucas, cita de un poeta trágico, y se refiere a los nobles tebanos, nacidos, según el mito, de los dientes de un dragón que Cadmo había sembrado. Los miembros de tal estirpe traían al nacer una lanza grabada en el cuerpo. En la *Antígona* de Eurípides, Creón reconoce por esa marca de nacimiento, que es obviamente un signo natural, al hijo de Hemón y Antígona. El segundo ejemplo pertenece a Cárcino el joven, poeta de la corte de Dionisio de Siracusa, dramaturgo prolífico y muchas veces triunfador en los concursos, a cuyas obras se refiere Aristóteles en diversas ocasiones (*Rhet.* 1417 b 18; *Eth. Nic.* 1150 b 10, etc.). Entre sus obras perdidas está *Tiestes*, en la cual este personaje es reconocido por su padre Pelops por la estrella que lleva en la espalda, marca de nacimiento de toda la familia que recuerda la espalda de marfil del progenitor.
- 227. Una cicatriz es una marca adquirida, y, por tanto, no natural; pero también es

adquirido un collar que puede ser una señal. En el primer caso la señal no natural y adquirida está en el cuerpo humano; en el segundo, fuera del mismo. Del segundo caso menciona un ejemplo que se encuentra en *Tiro*, tragedia de Sófocles sólo fragmentariamente conservada (Cfr. Pearson, *Sophoclis fragmenta* II 270). Tiro reconoce a sus hijos Neleo y Pelias, a quienes había abandonado en una barca (como en el mito bíblico de Moisés), precisamente por la barca.

228. Ulises, como ya antes recordamos (Cfr. notas 168 y 182), es reconocido, gracias a una cicatriz juvenil por la nodriza (Od. XIX 467), pero ésta la descubre por sí misma, mientras los porquerizos sólo llegan a saber quién es porque el propio Ulises les muestra la cicatriz (Od. XXI 217).
229. Los reconocimientos que se producen para demostrar algo, como es el caso de Ulises y los porquerizos, resultan menos artísticos que los que surgen de un cambio o de un acontecimiento no planeado, como es el caso de la nodriza que lava los pies de Ulises (Od. XIX 326-478). Los primeros tienen siempre algo de artificioso y de arbitrario.
230. Según antes se dijo (1452 b 5-8), en la *Ifigenia en Tauris* de Eurípides, Ifigenia es reconocida por su hermano Orestes por la carta que ella intenta mandarle. Este reconocimiento es, para Aristóteles, artístico, porque surge de un hecho (necesario o probable) del argumento. Orestes, a su vez, no es reconocido por Ifigenia sino cuando él mismo decide darse a conocer. Aquí la habilidad dramática decae, en cuanto el autor se ve obligado a lograr su propósito (el reconocimiento) por boca del mismo personaje (Cfr. nota 184).
231. En el *Tereo* de Sófocles, Filomela es violada por Tereo, quien le arranca luego la lengua para impedir que hable. Ella relata el ultraje a su hermana Procne, trazando algunas letras, por medio de la lanzadera, en el paño que teje. Lucas cree que la expresión «la voz de la lanzadera» puede ser una cita de la obra. El procedimiento, por el que se da a conocer no una persona sino un hecho, es asimilado al de la directa revelación de sí mismo que hace Orestes, aunque supone, sin duda, mayor ingenio.
232. La tercera clase de reconocimiento se relaciona con la «reminiscencia» (ἀνάμνησις), aunque Aristóteles no utiliza aquí este término sino que habla de «memoria» (μνήμη). Es curioso advertir que en su estética (*Poética*) el estagirita no toma demasiado en cuenta su psicología (*De anima*, *De memoria et reminiscencia*, etc.) y viceversa. El primer ejemplo que da de reconocimiento por recuerdo está tomado de Diceógenes, poeta que vivió en la segunda mitad del siglo V. En su tragedia los *Chipriotas*, Teucro al regresar a Salamis, ve un retrato de Telamón, su difunto padre, y echa a llorar, lo cual basta para que se le reconozca. Hamilton Fyfe compara este reconocimiento con el que ocurre en la obra de Shakespeare *The Two Gentlemen of Verona*, donde Julia es descubierta cuando se desmaya al oír que Valentina ofrece a Silvia a su rival. El segundo ejemplo lo saca Aristóteles de Homero (Od. VIII 521 sgs.), donde Ulises llora al escuchar al citaredo Demódoco el relato de la caída de Troya («Quis talia fando, myrmidonum dolopumve aut duri miles Ulisei temperet a lacrymis?», dirá Virgilio) y así es también reconocido.
233. Si la tercera clase de reconocimiento se origina en el recuerdo (o la memoria), la cuarta deriva del raciocinio, el cual es, para el estagirita, ante todo, silogismo, (ἐκ συλλογισμοῦ). Da de ello varios ejemplos. El primero está tomado de *Las Coé-*

- foras* de Esquilo (166-234), donde Electra encuentra sobre la tumba de su padre un mechón de pelo parecido al de ella, de lo cual infiere la llegada de su hermano Orestes, el único cuyo cabello se asemeja al suyo. El silogismo implícito es correcto, aun cuando la verdad de las premisas no resulte demasiado clara.
234. El segundo ejemplo de reconocimiento por raciocinio lo saca el filósofo de Polido de Selimbria, crítico y poeta de la segunda mitad del siglo V. a.c., probable autor de un comentario sobre la *Ifigenia en Tauris*. Polido supone que Orestes, a punto de ser sacrificado por la diosa, comenta a la sacerdotisa que él tendrá una muerte igual a la que tuvo su hermana. La sacerdotisa, que no es sino esa misma hermana, no tarda en inferir que la víctima es su hermano Orestes. Algunos historiadores, como Lesky, no creen que se trate de una interpretación del Polido crítico en un comentario sobre la tragedia de Eurípides sino de una nueva clase de reconocimiento en un ditirambo del Polido poeta.
 235. El tercer ejemplo corresponde al *Tideo*, de Teodectes (cfr. nota 156), quien además de una *Apología de Sócrates*, era autor de varias tragedias sobre los más célebres mitos: *Helena*, *Edipo*, *Orestes*, *Ajax*, etc. Tideo era hijo de Eneo. Había dado muerte a su hermano Melanipo en una cacería y, desterrado por sus compatriotas los caledonios, se convirtió en uno de los siete jefes (junto con Polinices y los cinco argivos) de la expedición contra Tebas (Cfr. Aesch. *Th.* 375 sgs.; Pausanias X 10,3). Es difícil determinar a qué episodio de su mítica historia corresponde el encuentro fatal con su hijo (Diomedes).
 236. Fineo, hijo de Agenor y rey de Salmideso (Tracia), privado de la vista por los dioses a causa de su clarividencia profética, recibió como castigo adicional la presencia de dos Harpías, Aelo y Ocipete, repugnantes criaturas aladas que se precipitaban sobre los manjares y se los llevaban o los ensuciaban dejándolos incomibles. Eran hijas de Taumas y de Electra, hija de Océano (Hesiod. *Theog.* 265-269). Sin embargo originariamente habían sido consideradas encarnaciones de los vientos tormentosos (Hom. *Od.* XX 66-78). Fineo se vio libre de ellas por la intervención de Zetes y Calais, hijos de Boreas, que las arrojaron al otro lado del mar. Zetes y Calais, hermanos de Cleopatra, la primera esposa de Fineo, realizaron además otra proeza, al liberar a sus sobrinos, los Fineidas, de las asechanzas de Idea, la segunda esposa. Tal vez el título de la obra (cuyo autor ignoramos) se refiera a estas hazañas de los hijos de Boreas, contra las Harpías y la princesa escita Idea y en favor de los hijos de Cleopatra y Fineo, pero no es posible determinar quiénes eran las mujeres que reconocieron el lugar de su muerte.
 237. La tercera clase de reconocimiento se opone a la segunda como el raciocinio a la reminiscencia; la cuarta se opone a la tercera como el raciocinio falso con pretensiones de ser verdadero (*Refutaciones sofisticas*) al raciocinio verdadero (*Analíticos*). Pero aquí el raciocinio falso (paralogismo) corre por cuenta del espectador: el autor sólo lo sugiere. Más adelante se tratará del paralogismo en relación con la poesía épica (1460 a 18-26). De la obra *El falso mensajero Ulises* nada se sabe, ni siquiera el autor, pero cabe suponer que su argumento versaba sobre un retorno de Ulises a Itaca, con falsa personalidad y vengativos propósitos. Dos paralogismos se insinúan: 1) cuando se supone que Ulises puede reconocer el arco que nunca vio, y 2) cuando se supone que pretende ser reconocido por ese camino.

238. En síntesis: la mejor especie de reconocimiento es la que proviene del desarrollo mismo de la trama. Esto sucede en dos tragedias mencionadas: *Edipo rey* de Sófocles (Cfr. 1452 a 23-32) e *Ifigenia en Tauris* de Eurípides (Cfr. 1452 b 26; 1454 b 32). La razón de la excelencia es la inmanencia. En segundo lugar, en orden de mérito poético, vienen los reconocimientos que se producen mediante un raciocinio (acto que en cierta medida es también inmanente).
239. Aristóteles ofrece aquí casi una receta literaria. La organización de los hechos y el desenvolvimiento de la acción han de ser visualizados por el poeta, quien debe «presenciar» imaginativamente la representación del drama. Es la mejor manera de evitar contradicciones. Estas, de hecho, no estarán ausentes en grandes dramaturgos, cuya prolífica producción impedirá el ejercicio recomendado por el estagirita. Es el caso de Lope de Vega, gracias al cual «más de cien en horas veinticuatro / pasaron de las musas al teatro».
240. El estagirita pone como ejemplo de acción dramática contradictoria un episodio del teatro de Cárcino, poeta poco antes mencionado (1454 b 23), autor de la tragedia *Tiestes* (Cfr. nota 226). La obra aquí citada se ha perdido. Pero sabemos que Anfiarao, héroe que tuvo un oráculo en Tebas (Pausanias I 34, 2), había flechado al oso calidonio y fue obligado por su esposa Erífila (sobornada con el mágico collar que Afrodita había regalado a Harmonía, esposa de Cadmo) a unirse a la expedición contra Tebas en la cual, según ella sabía por sus dotes proféticas, debía morir. Alcmeón, hijo de Anfiarao y Erífila, vengó a su padre dando muerte a su madre (Cfr. nota 194). En la obra de Cárcino el joven, Anfiarao salía tal vez de un templo cuando ya había muerto o cuando había partido a la guerra. El público silbó la escena.
241. Dupont-Roc y Lallot traducen: «Il faut aussi, dans la mesure du possible, élaborer une forme achevée en recurant aux gestes: en effet, égalité de dons naturels, les plus persuasifs sont ceux qui vivent violemment les émotions». Pero lo de «forme achevée» es más bien una glosa. Y ἀπό τῆς αὐτῆς φύσεως quiere decir aquí concretamente: «en igualdad de condiciones», esto es, «a partir de un mismo argumento y de un mismo texto» (φύσις = lo dado = el texto ↔ νόμος = lo puesto = la mímica).
242. Las emociones que el poeta quiere despertar en el espectador («animum auditoris agunto», dirá Horacio) tienen un mediador en los actores. Aun el más trágico de los textos nos hará reír o dormirar, cuando está mal interpretado:

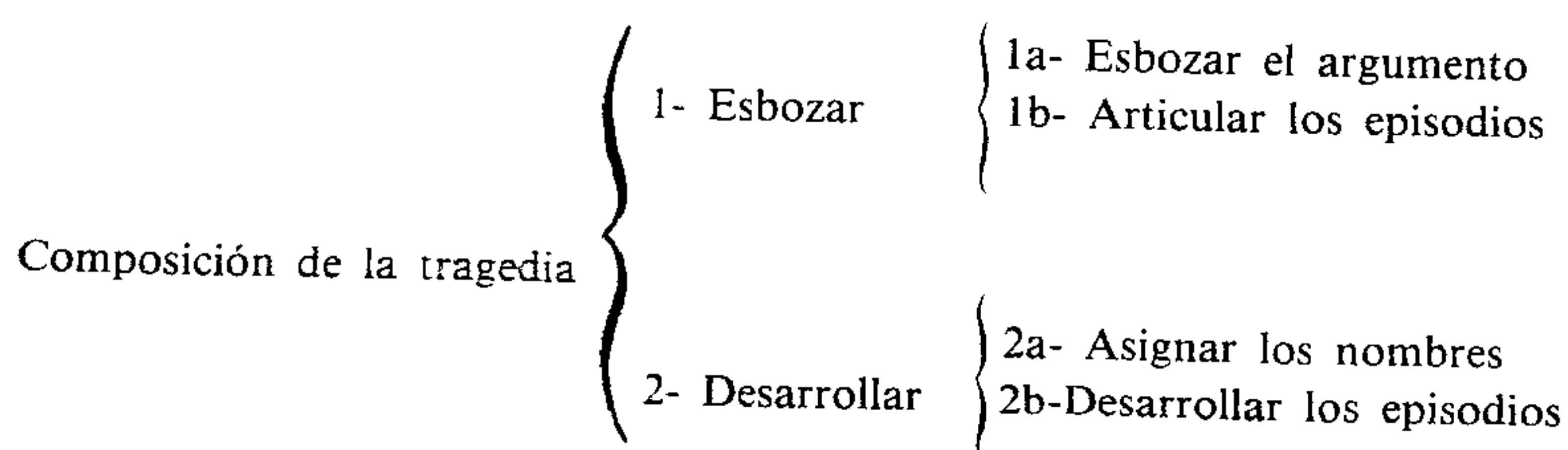
Ut ridentibus adrident, ita flentibus adsunt
humani vultus; si vis me flere dolendum est
primum ipsi tibi; tum tua me infortunia laedent
Telephe vel Peleu; male si mandata loqueris
aut dormitabo aut ridebo.

(«Así como ríen con quienes ríen, así a los que lloran se asemejan/ los humanos rostros; si quieres que yo llore, debes dolerte/ tú primero; tus desgracias me lastimarán entonces,/ Télefo o Peleo; si mal recitas tu parte,/ dormiraré o reiré») (Horat. *Ars poetica* 101-105).

243. Igual que su maestro Platón (*Ion* 533 E-534 A), Aristóteles considera la poesía (tanto en el creador o poeta como en el intérprete, aeda o actor teatral) cual locura o enajenación. Platón explica esta enajenación como posesión por parte de un dios

o de un genio (entusiasmo). Aristóteles habla aquí más bien del carácter extático de esta locura, o sea, de la capacidad que tiene el poeta (o el actor) de salir de sí mismo para identificarse con los demás (hombres, héroes, dioses, etc.). Sin embargo, en otra obra (*Rhet.* 1408 b 19), reconoce también que en el poeta habita un dios. De cualquier modo, el estagirita admite otra fuente, no sólo diversa sino también contraria de la poesía, en lo cual se opone a Platón. Aristóteles dice que no sólo la locura puede engendrar poetas sino también la inteligencia. Esta segunda clase de poetas, que se amoldan al ser de las cosas fácilmente o que, en otras palabras, captan sus formas o esencias, la integran los filósofos o, por mejor decir, los poetas que tienen espíritu filosófico (como Hesíodo tal vez o como Eurípides). La distinción que así establece el estagirita apunta, según parece, a diferenciar la poesía sensorial de la poesía intelectual. Es la oposición entre Darío y Borges en la poesía latinoamericana de nuestro siglo.

244. He aquí otra receta literaria, como la anterior útil y sensata, aunque, desde luego, no equiparable a una fórmula universal y necesaria. Aristóteles aconseja seguir estos pasos en la composición de una tragedia: 1) Esbozar, 2) Desarrollar. Y dentro de 1: 1a. Esbozar el argumento como un todo; 1b. Articular en el todo diferentes episodios, no esenciales pero adecuados al todo y aptos para ampliar su contenido. Dentro de 2: 2a. Asignar los nombres a los personajes (y conferirles así su carácter íntegro); 2b. Desarrollar los episodios.



Al hablar de 1a, distingue: α) argumentos ofrecidos por la tradición (los mitos propiamente dichos) y β) argumentos forjados por la imaginación del poeta.

245. El filósofo ofrece como ejemplo de esbozo o esquema general del argumento el de la *Ifigenia en Tauris* de Eurípides. Dupont-Roc y Lallot hacen notar que este esbozo se presenta como un ejercicio escolar; que no comporta nombres propios, los cuales serán añadidos después, antes del desarrollo de los episodios; que excluye explícitamente algunos elementos demasiado particulares, como el origen y la finalidad del viaje del hermano (sobre el reconocimiento según Polido cfr. 1455 a 6-8).
246. Trata aquí del segundo paso en la composición de la tragedia que, como vimos, comprende: 2a) Asignación de los nombres (lo cual supone definición de los caracteres o personalidades) y 2b) Desarrollo de los episodios (lo cual supone también el desarrollo de toda la trama). Los episodios deben ser apropiados a la trama. De ello trae dos ejemplos: A) En la misma obra de Eurípides, cuyo argumento ha esbozado, encuentra el caso de Orestes, hecho prisionero por un ataque de locura, B) Al final de dicha tragedia, Ifigenia declara que la estatua de la diosa ha sido maculada por los extranjeros y que es necesario purificarla, junto con las víctimas, en las aguas del mar. De esta manera, logra huir, acompañada de su hermano

y amigos, en un barco. El episodio no sólo es adecuado sino también altamente novelesco.

247. El segundo ejemplo de un esbozo argumental es el de la *Odisea* y está destinado a mostrar cómo una vasta epopeya puede basarse en una trama sencilla y hasta qué punto son imprescindibles en la épica los episodios. La última frase del capítulo explicita la oposición entre esquema argumental y articulación episódica.
248. En 1450 a 7-10 ha dicho que necesariamente (ἀνάγκη) en toda tragedia hay seis partes o elementos (μέρη), que son: el argumento, los caracteres, el lenguaje, el pensamiento, el espectáculo y la música. En 1452 b 15-17 ha enseñado que las partes cuantitativas en que se divide (εἰς ἃ διαίρεῖται) la tragedia son: el prólogo, el episodio, el éxodo y el coro (párodo y estásimo). Hemos visto (nota 187) que ambas divisiones no se contradicen, porque en el primer pasaje se trata de partes cualitativas que son elementos de la *actividad* poética, y en el segundo de partes cuantitativas que son porciones de la *obra* poética. En el primer caso se considera la tragedia *in fieri*; en el segundo, *in factum esse*. Pero esta tercera división, que es ahora binaria, en nudo (πλοκή) y desenlace (λύσις), es también una división cuantitativa y se superpone con la segunda. Sólo que en la segunda la división atiende a lo *formal* y en la tercera a lo *material* (esto es, a la trama o argumento). En verdad, como se ve enseguida (Cfr. nota 252), esta clasificación se refiere al argumento. Es un hecho curioso que Aristóteles sienta la necesidad de proponer una división cada 6 capítulos: en el 6, en el 12, en el 18 y, como veremos, también en el 24.
249. El nudo (πλοκή) está formado *muchas veces* por hechos que ocurren en escena y por otros que ocurren fuera de ella. Unas pocas veces, sólo por hechos que suceden ante los espectadores. El resto, o sea, lo que no es el nudo, es el desenlace (λύσις).
250. Una vez explicada la causa material (*ex quo*) del nudo y del desenlace, intenta una determinación cuantitativa de ambos, puesto que la cantidad es accidente que sigue a la materia. El nudo se extiende desde el principio del argumento (que a veces coincide con el principio de la obra y a veces no) hasta lo que ha llamado «el cambio» (μετάβασις) (del mal al bien o del bien al mal), porque tal cambio anuncia necesariamente el desenlace del drama. El desenlace, como bien anota Lucas, debe desarrollarse siempre enteramente dentro de la obra (en el escenario), pero cuando la trama está determinada por la intervención de un dios a último momento, se limita a unas pocas líneas finales.
251. Ya antes (1452 a 27-29) se ha referido al *Linceo* (Cfr. nota 180). No hay necesidad de suponer, como Hardy, que falta aquí una parte del texto. Aun cuando la tragedia de Teodectes no ha llegado hasta nosotros, no es difícil inferir que el niño capturado es Abas, y «ellos mismos» son Linceo e Hipermnestra.
252. Siendo el argumento, como antes se ha dicho (1450 a 15-19), el elemento principal de la tragedia (Cfr. nota 145), resulta natural que constituya el criterio de la clasificación. Según sea el tipo de «nudo» (πλοκή) o desarrollo y el tipo de «desenlace» (λύσις) será el tipo de tragedia. Esto prueba que la tercera división propuesta al comienzo del cap. 18 es, como hemos afirmado (nota 248), una división del argumento.
253. Una vez establecido el criterio de clasificación parece lógico que se ofrezca la clasi-

ficación misma. Pero aquí nos encontramos con dos problemas, uno incidental y otro de fondo. El primero de ellos consiste en explicar por qué dice Aristóteles que la tragedia consta de cuatro partes. En el capítulo 6 habla de seis partes (argumento, caracteres, lenguaje, pensamiento, espectáculo y música). García Yebra supone que se trata de las *cuatro partes principales*: fábula (argumento), caracteres, pensamiento y elocución (lenguaje). Pero esto suena un tanto arbitrario. De hecho, en otro lugar (cap. 12), el filósofo propone una cuatripartición de la tragedia (desde el punto de vista cuantitativo): prólogo, episodio, éxodo, coral. Lucas opina que esta división de las partes según la cantidad (*μέρη κατὰ τὸ ποσόν*) es «claramente irrelevante». Es difícil, sin duda, encontrar cualquier relación entre tales partes y las cuatro clases de tragedia aquí mencionadas. Pero cabe la posibilidad de que se trate de una comparación puramente accidental, cual si alguien dijera: hay tres formas de gobierno (monarquía, aristocracia y democracia) así como hay tres virtudes teologales (fe, esperanza y caridad). El segundo problema que el texto plantea aquí consiste en averiguar si existe alguna relación entre las cuatro especies de tragedia enumeradas y el criterio que ha propuesto en las líneas precedentes (Cfr. nota 252). Podría decirse que en la tragedia *compleja* lo fundamental (aquello que el poeta más cuida y que el público más atiende) es la peripecia y el reconocimiento. Peripecia y reconocimiento constituyen *finis en sí*. En la tragedia nombrada en *cuarto lugar*, por el contrario, peripecia y reconocimiento carecen de importancia (o simplemente no existen): lo importante es el espectáculo por sí mismo, la visión de lo maravilloso, de lo extraordinario, de lo exótico, como las aventuras en el mundo subterráneo del Hades. Hay una clara oposición entre la 1a. y la 4a. clase de tragedias. La otra oposición, entre la 2a. y la 3a. clase, no resulta tan clara. Puede decirse que una tragedia es *patética* cuando su finalidad principal es representar los movimientos del apetito sensitivo que comportan placer o dolor, como la ira, el temor, la envidia, la compasión, el amor, el odio, etc., de los cuales trata extensamente en el libro II de la *Retórica* (Cfr. *Polit.* 1287 b). También podría pensarse que tragedia *ética* es la que representa sobre todo caracteres o costumbres (Cfr. *Eth Nicom.* 1139 a). Cabría suponer que el enfoque *patético* es diacrónico y el *ético* sincrónico. Sin embargo, si se tiene en cuenta que más adelante (1459 b 15) Aristóteles llama «ética» a la *Odisea* porque concluye en el castigo de los malos y el triunfo de los buenos, la palabra asume el significado de «moral». En ese caso, la oposición entre tragedias *éticas* y *patéticas* se basaría en el criterio antes enunciado: éticas serían aquéllas en que, para los buenos, el nudo es desdichado y el desenlace feliz y/o para los malos, el nudo feliz y el desenlace desdichado; *patéticas*, en cambio, aquellas en que las pasiones (*Rhet.* 1418 a 12), las cuales son moralmente neutras, conducen de la felicidad a la desdicha. De la tragedia *compleja* no ofrece ningún ejemplo. De la *patética* menciona dos, tituladas *Ajax* e *Ixión*. Cárcino, Teodectes, Astidamas compusieron tragedias en torno a Ajax, que no han llegado hasta nosotros. Conservamos íntegra, en cambio, la que escribió Sófocles. En ella el gran Ajax se suicida. Lo mismo sucede en *Las tracias* de Esquilo (y probablemente en las de Cárcino, Teodectes y Astidamas), aunque no «*coram populo*», como (parcialmente) en la primera. Todas ellas se refieren a la disputa entre Ajax y Ulises por las armas de Aquiles; a la locura de Ajax, que acuchilla al ganado, y a su suicidio con la espada de Héctor (Od. XI 543 sgs.). Se trata de tragedias donde las pasiones desencadenadas llegan a su culminación en la demencia y el suicidio sin que haya una esencial referencia ética a crimen y castigo. Ixión, hijo de Flegias y rey de los lapitas, intentó seducir a Hera; Zeus

que antes lo había protegido y purificado, ordenó a Hermes que lo azotara hasta hacerlo confesar en voz alta: «Se ha de honrar a quien nos beneficia», y luego lo hizo atar a una rueda ígnea que giraba sin cesar por los cielos (Cfr. Pind. *Pyth* II 33-89). Sobre este argumento compusieron tragedias Esquilo, Sófocles, Eurípides y otros. El mito de Ixión parece más propio para una tragedia *ética* (en cuanto concluye en el castigo del ingrato galán) que de una *patética*, pero no sabemos cómo era tratado en las mencionadas obras. Como ejemplos de piezas éticas nombra *Mujeres ftiótidas* de Sófocles (de la cual nada se conserva y nada se sabe) y *Peleo*, de Eurípides una y de Sófocles otra. No es posible conjeturar nada sobre el sentido «ético» de las mismas. Finalmente, como ejemplo de la cuarta clase (innominada) de tragedias, cita las *Fórcidas* y el *Prometeo*. Las Fórcidas, hijas de Ceto y de Forcis, viejo genio marino, primas de las Nereidas, eran Ladon, Equidna, las tres Gorgonas, las tres Graias y, según algunos, las tres Hespérides (Hesiod. *Theog.* 270 sgs.). Se trata probablemente de un drama satírico de Esquilo, que no puede formar parte, sin embargo, de la tetralogía de Perseo, ya que en ella, como dice Lucas, el drama satírico se titula *Δικτυουλχοί*. Se comprende, en todo caso, que la pieza, cuyos protagonistas eran monstruos marinos, perteneciera a la clase de tragedias espectaculares y exóticas. Esquilo compuso una trilogía que comprende: *Prometeo encadenado*, *Prometeo liberado* y *Prometeo portador del fuego*. Parece que el drama satírico se llamaba *Prometeo artífice del fuego*, pero algunos filólogos identifican esa pieza con *Prometeo portador del fuego*. En todo caso, de las dos sabemos muy poco. Aristóteles se refiere, probablemente, a las dos primeras obras, que, con su insólita escenografía y las espectaculares hazañas de su protagonista, bien justifican su inclusión en la última especie de tragedias.

254. Es necesario que el poeta trágico, cualquiera sea la clase de tragedias que cultive, domine las cuatro especies. Esto no es fácil, pero, por lo menos, ha de intentar el dominio de las principales de ellas (¿la ética y la compleja?) y de todas cuantas pueda. En nuestra época —dice el filósofo— habiendo ya surgido poetas excelentes en cada una de las cuatro partes (clases), se exige que el poeta sea superior a los demás en aquello en que los demás se especializaban. Esta exigencia parece verdaderamente exorbitante y justifica «the tone of the sentence, with its censure of the unreasonableness of critics», que Lucas advierte. El sentido de la frase exige que «partes» (μέρη) sea interpretado aquí como «partes del género (tragedia)», es decir, como «especies» o «clases» (εἶδη).
255. La distinción entre tragedia y epopeya se funda aquí en la extensión y la complejidad de la trama. Una epopeya no comprende nunca un único relato sino varios, que se integran en un «sistema» o estructura única. La distinción resulta tanto más importante cuanto más cercanos están, por su contenido mitológico, ambos géneros, y cuanto más se quiera admitir que la tragedia tiene su origen en la epopeya (Cfr. A. Lesky, *La tragedia griega*. Barcelona, 1970, p. 18 sgs.). Fracasaría, según Aristóteles, quien pretendiera escribir una tragedia que incluyera toda la materia de la *Ilíada*. En el poema épico, los múltiples episodios logran un adecuado desarrollo porque su extensión es, en principio, indefinida. La tragedia, por el contrario, tiene una extensión limitada por la atención de los espectadores, no dispone de espacio para desarrollar muchos episodios, y, si esto hace, desemboca en un mamotreto escénico inaceptable para el público.
256. Una parte del saqueo de Ilión constituye la trama de *Las troyanas* de Eurípides (estrenada en el 415 a.c.). De los pocos fragmentos conservados de la *Niobe* de

- Esquilo no puede inferirse la parte de la historia allí desarrollada. El mito de Niobe, nieta de Zeus y de Atlas, hermana de Pelops y esposa de Anfión, rey de Tebas, es tratado por Homero (*Ilíada* XXIV 612 sgs.). y por Ovidio (*Metam.* VI 146-312) (Cfr. Soph. *Electra* 150-152). Agatón, el poeta trágico antes mencionado (1451 b 21), parece haber escrito una *Niobe* (de la que nada nos ha llegado), en la cual presentaba tal vez la muerte de los hijos de aquélla, por Apolo, y de las hijas por Artemis (cumpliendo las órdenes de Leto).
257. Los argumentos simples son, como anota Hamilton Fyfe, aquellos en que no hay reconocimiento ni peripecia.
 258. Lo trágico es lo que produce temor y compasión y corresponde, según el estagirita, a la más elevada y perfecta forma de tragedia; lo filantrópico es lo que produce simplemente simpatía, y corresponde a una forma menos valiosa y apreciable de teatro trágico.
 259. No se trata simplemente de la conclusión moral, con el castigo de los malos, que desearía Platón, sino del especial placer (frecuente en el teatro cómico) que produce el engañador engañado y el prepotente humillado. Sísifo, hijo de Eolo y esposo de Mérope (Pausanias II 4, 3), hombre de gran astucia (Sisyphus = σε-σοφός?), había cometido muchos crímenes y delitos (injurió a Salmoneo, traicionó un secreto de Zeus, incumplió la promesa hecha a Perséfone, asaltó y robó a muchos viajeros, etc.), y, después de haber sido conducido al Tártaro violentamente por Hermes (Theognis 712 sgs.), fue condenado por los Jueces de los Muertos a hacer rodar una gran roca hasta la cumbre de un monte y a hacerla caer de nuevo por la cuesta (Ovid. *Metam.* IV 459; Hom. *Od.* XI 593-600).
 260. Aristóteles cita en *Rhet.* 1402 a 10-11 estos dos versos de Agatón: Tal vez alguien diga que esto mismo es verosímil, que muchas cosas inverosímiles les pasen a los mortales.
 261. El coro no es un ornamento, sino una parte esencial de la tragedia y, como tal, debe entrar en el argumento. Ahora bien, esto supone que ha de ser considerado como un actor más, tal como lo hace Sófocles. Eurípides, por el contrario, al menos en sus últimas tragedias, integra el coro con figuras que poco tienen que ver con la trama, y cuyo papel se reduce al de comentaristas líricos, ignorados por los personajes.
 262. En los autores posteriores a Sófocles y Eurípides, el coro se independiza enteramente del argumento. Esto le resta importancia, según Aristóteles. Pero además lo torna superfluo y gratuito, lo cual quiere decir intercambiable. Un coro llega a ser una pieza lírica tan autónoma como cualquier otra, que puede ser ubicada aquí o allí sin perjuicio de su contenido. El estagirita atribuye esta práctica viciosa a Agatón. El juicio implícito del poeta que esta atribución supone (gratuidad, superficialidad, vaniloquio) parece coincidir con el que da también implícitamente Platón en el *Banquete* donde Agatón pronuncia el más «florido» y el menos sólido y profundo de los elogios del amor.
 263. De las seis formas o partes enumeradas en el capítulo 6, el argumento ha sido tratado primero (cap. 6, 14); el carácter después (cap. 15). El espectáculo y la música son partes accidentales, que no afectan la esencia de la tragedia. Sólo quedan, pues,

el lenguaje y el pensamiento por tratar. Al segundo se refiere enseguida muy brevemente. Todo lo demás está consagrado al lenguaje (λέξις).

264. Esto supone que la *Retórica* es anterior a la *Poética*. Sin embargo, en aquélla hay alusiones (probables aunque no ciertas) a ésta. Puede suponerse, con bastante fundamento, que el texto de la *Retórica* contiene partes escritas en épocas diferentes (algunas tal vez anteriores y otras posteriores a la *Poética*).
265. Aristóteles atribuye al arte retórico el estudio del pensamiento (διάνοια) en cuanto a éste le corresponde aquí, a través del lenguaje, no solamente demostrar (lo que uno dice), refutar (lo que dicen otros), y dar mayor o menor importancia (a lo que se dice), sino también, y sobre todo, suscitar pasiones tales como la compasión y el temor (que constituyen la meta de lo trágico). Pensamiento y lenguaje están estrechamente unidos, pero se oponen al argumento (Cfr. *Rhet.* II 18 sgs.).
266. El pensamiento (διάνοια), no sólo debe utilizar las palabras para lograr los fines propios de la tragedia, sino también los hechos (πράγμασιν). Hay situaciones dramáticas que, según bien anota Lucas, causan impresión sin expresión verbal alguna de los motivos o intenciones, como, por ejemplo, la calumnia de Fedra a Hipólito o la decisión de Neoptólemo de devolver el saludo.
267. El pensamiento suscita las pasiones de diferente manera con el lenguaje y con los hechos. En el segundo caso no necesita explicar nada ni enseñar nada (ἄνευ διδασκαλίας), pues la explicación está claramente contenida en la acción misma. Si los hechos fueran siempre muy significativos y se presentaran con un sentido evidente, el lenguaje resultaría superfluo.
268. Un importante capítulo de la teoría retórica (y poética) es el que se ocupa de los «esquemas» del habla, esto es, de las modalidades afectivas del lenguaje. Las mismas palabras en el mismo orden adquieren significados muy diversos si se las hace entrar en el esquema de la pregunta o en el de la respuesta; si se pronuncian como orden o como súplica. El conocimiento de tales esquemas interesa particularmente al actor (que debe acomodar a ellos la inflexión y el tono) y al director escénico (que posee la arquitectura del habla, o sea, que domina el conjunto de los esquemas).
269. Aristóteles sostiene que el conocimiento de los esquemas o modalidades afectivas (tonos, inflexiones, etc.) no corresponde en absoluto a la crítica literaria sino sólo al arte escénico. Protágoras fue uno de los fundadores de la gramática, según se infiere de un pasaje de Aristóteles (*Rhet.* 1407 b) en que éste le atribuye la distinción de los géneros de los nombres, y de otro (*Soph. El.* 173 b) en que aparece el sofista censurando el solecismo (Cfr. H. Koller, *Die Anfänge der griechische Grammatik*. «Glotta», 1958, 37, p. 5 sgs.). Quintiliano opina que Protágoras fue el creador de la retórica (*Inst. Orat.* III 1, 10); Apuleyo dice que estuvo entre los primeros que se ocuparon de ese arte (*Flor.* 18, 19); Cicerón afirma que trató sobre «los que ahora se denominan lugares comunes» (*Brutus* 12, 46). Aristóteles considera banal la crítica que el fundador de la retórica y de la gramática dirige a los versos iniciales de la *Iliada*, crítica muy propia de un retórico.
270. El estudio de los «esquemas» o modalidades afectivas del lenguaje pertenece a la retórica o al arte escénico (el arte del actor y del director), no a la poética misma.
271. Las partes del lenguaje que aquí enumera Aristóteles no constituyen una verdadera clasificación ni una tabla de categorías gramaticales. No hay un criterio único, de

lo cual resulta que las partes se hallan en niveles diferentes y son heterogéneas. Así, *elemento* y *sílaba* responden a un criterio fonético; *conjunción*, *articulación*, *nombre* y *verbo* a un criterio morfológico, que tiene en cuenta las partes de la oración; *caso* a las variaciones internas de dos de esas partes (*nombre* y *verbo*); *frase* a un criterio sintáctico. La gramática, iniciada por Protágoras (Cfr. nota 269), no había progresado, por lo visto, en tiempos de Aristóteles, hasta establecer clasificaciones definitivas y distinguir claramente los planos en el estudio del lenguaje.

272. El elemento (στοιχείον) es la letra que representa una voz indivisible (φωνή ἀδιαίρετος). Aristóteles distingue el «sonido» (ψόφος) de la «voz» (φωνή), que es el sonido que emite un ser dotado de alma, como el hombre y los animales, aunque no todos éstos sino sólo los que tienen pulmones y laringe (*Hist. anim.* 535 a). Y también distingue la voz (φωνή) de la palabra (λόγος), que es la voz dotada de sentido, la cual corresponde exclusivamente al hombre, animal racional, y sirve para formular juicios (Cfr. *Polit.* 1253 10-14) (J.I. Beare, *Greek Theories of Elementary Cognition*, Oxford, 1906, p. 111). En síntesis, Aristóteles diferencia: 1) *Sonido* (que puede ser causado por cuerpos animados o inanimados), 2) *Voz* (que sólo puede provenir de cuerpos dotados de alma y laringe), 3) *Palabra* (que sólo se origina en el animal racional). La voz es la materia (ύλη) de la palabra (τοῦ λόγου) (*De gen. anim.* 786 b 21) y también el género (γένος) de la misma (*Metaph.* 1038 a 6). El elemento o letra es, pues, una parte indivisible de la voz, pero no de cualquiera voz (como, por ejemplo, de la que emiten los pájaros o las fieras) sino aquella que tiene en sentido racional (*palabra*). Las partes indivisibles de las voces animales no son elementos (o letras).
273. Las letras se dividen en vocales, semivocales y mudas. Esta división proviene, probablemente, de los sofistas y la encontramos en Eurípides (Frag. 578), que con frecuencia refleja ideas y teorías sofísticas. Una *vocal* es la letra que tiene sonido propio, esto es, que suena por sí misma, sin necesidad de que se le añada ninguna otra letra. Pero también puede interpretarse προσβολή como golpe (de la lengua en las diferentes partes de la boca) (Cfr. *De part. anim.* 660 a 5), y en tal caso la vocal sería el sonido indivisible que se produce sin movimiento de la lengua. Se llama semivocal a una letra que se hace claramente audible con el añadido de otra letra, pero tiene de por sí cierto sonido (o rumor). En esta clase entran la ε y la σ (con sus compuestos) y también (aunque no todos los gramáticos convengan en ello) la λ, la μ y la ν. Muda, en cambio, es aquella letra que de por sí no tiene sonido alguno y sólo se oye gracias a una vocal, como por ejemplo, la γ y la δ. Platón había distinguido (*Crat.* 424 C) entre letras *vocales*, *mudas* e *intermedias* (semivocales o semiconsonantes). De él proviene en especial la noción de elementos *intermedios*, que Aristóteles llamará *semivocales*. En otro lugar (*Theaet.* 203 B) diferencia la σ de la β, diciendo que la primera implica algo así como un rumor, como un chirrido de la lengua, mientras la segunda «no sólo no tiene ningún sonido articulado sino tampoco ningún rumor» (Cfr. *Philebus* 18 B).
274. Las letras se clasifican: 1) por la configuración de la boca y los lugares donde se originan, o sea, por el papel que en la generación de cada una desempeñan la lengua, los labios, los dientes, la garganta, la nariz, el paladar, etc. Habrá así consonantes labiales, dentales, guturales, etc.; 2) por la presencia o ausencia de la aspiración (vocales iniciales con espíritu áspero o suave, por ejemplo); 3) por su duración: las largas duran el tiempo de dos breves; 4) por su tono o acento (vocales agudas, graves o intermedias). La métrica, parte de la gramática que se ocupa de

la estructura prosódica de los versos (y, a veces, también de la prosa), estudia estas clasificaciones y particularmente las dos últimas, pero debe tenerse en cuenta que Aristóteles usa el término «métrica» en un sentido amplio y lo hace casi sinónimo de «gramática».

275. La sílaba es una voz que, en sí misma, carece de significado, aun cuando toda voz dotada de significado esté necesariamente formada por sílabas. Podría objetarse que hay palabras dotadas de significado que son monosilábicas. Pero es evidente que Aristóteles llama «sílabas» sólo a las voces que integran una palabra polisilábica. Una sílaba está formada por una consonante y una vocal. Según el texto tradicional, también por una consonante y una semivocal. Pero es difícil aceptar que Aristóteles considerara a G R como una sílaba igual que G R A, por lo cual preferimos apartarnos aquí de Hamilton Fyfe y atenernos a la versión árabe, con la cual coincidía ya Heinsio (citado por García Yebra), al traducir: «Quippe, exempli gratia, γρ syllaba non est, sed si α addatur, ut cum dico γρα». Se trata de agregar al texto un οὐκ. Goya y Muniain vierte: «Así, gr sin vocal no es sílaba; y con la vocal a, v. g. gra, viene a serlo». Es claro que el análisis de las sílabas y particularmente la determinación de la longitud de las mismas resulta tarea fundamental de la métrica.

276. Este pasaje está corrompido y, pese a todas las correcciones y conjeturas, su sentido no aparece claro. «Conjunción» no equivale exactamente a lo que llamamos hoy así. Comprende dos clases de palabras carentes en sí mismas de significado: 1) Las que refuerzan y dan mayor sonoridad a la frase, esto es, las partículas enfáticas y eufónicas, que ni contribuyen a formar la unidad significativa de la proposición ni la dificultan. Precisamente por su carácter impletivo no han de colocarse al comienzo de la misma. (Con frecuencia ni pueden ni deben traducirse), 2) Las que contribuyen a la formación de una unidad de sentido integrada por varias palabras dotadas de significado, esto es, las que ayudan a formular una proposición relacionando las palabras entre sí. Equivalen a las preposiciones.

277. El pasaje está corrompido. Ciertamente «articulación» (ἄρθρον) no equivale aquí a lo que denominamos nosotros «artículo». Parecería representar más bien a las conjunciones copulativas y disyuntivas, aunque es difícil imaginar cómo tales conjunciones puedan ubicarse al final de una proposición. Bywater traduce «Article»; Hamilton Fyfe, «joint»; Hardy, «article».

278. «Nombre» (ὄνομα) equivale a sustantivo, adjetivo y pronombre. Es una voz 1) que tiene por sí misma significado, con lo cual se opone a la «conjunción» (σύνδεσμος); 2) que no encierra referencia temporal alguna, con lo cual se opone al «verbo» (ῥήμα); 3) ninguno de cuyos integrantes tiene tampoco significado propio. El ejemplo del nombre doble «Teodoro» resulta un tanto desconcertante, porque es claro que está formado por Θεός = dios, y δῶρον = regalo. Lo que Aristóteles quiere decir es que ambos nombres, al fundirse en la unidad de un nombre doble, resignan sus respectivos significados, de tal manera que, cuando alguien dice «Teodoro» no piensa nunca (a no ser que sea un etimólogo) en «dios» y en «regalo». (Cfr. *De interpr.* 16 a 21-22). Lo que no queda claro es por qué el nombre debe ser un sonido «compuesto» (φωνή συνθετή), ya que puede haber nombres simples, de una sola sílaba y aun de una sola letra. García Yebra traduce συνθετή por «convencional», pero si se admitiera tal traducción sería preciso explicar qué quiere

decir aquí «convencional», en qué sentido es «convencional» todo nombre y cuáles son las voces «no convencionales» o naturales.

279. El «verbo» (ῥῆμα) tiene tres características comunes con el «nombre»: 1) voz compuesta; 2) con significado propio; 3) ninguna de cuyas partes tiene significado propio. Y tiene una característica que lo opone a él: su referencia temporal. Los ejemplos son demasiado claros. Pero tampoco explica por qué el verbo debe ser voz compuesta.
280. «Caso» (πτῶσις) implica aquí tanto la flexión nominal como la verbal, tanto la declinación como la conjugación. En otros lugares Aristóteles utiliza el término para designar también los modos del silogismo (*Anal. Pr.* 42 b 30). En los ejemplos que propone en el presente pasaje, «caso» se refiere a: 1) el caso propiamente dicho: *genitivo* (de) y *dativo* (para); 2) el número (singular y plural); 3) el modo verbal: *indicativo*, *interrogativo* (¿marchó?) e *imperativo* (¡marcha!).
281. La «frase» (λόγος) se asemeja al «nombre» y al «verbo» en dos aspectos: 1) es una voz compuesta y 2) tiene significado propio. Se diferencia de ambos porque sus partes o, al menos, algunas de ellas, tienen significado propio. Aristóteles distingue la frase de la proposición (aunque no designa a esta última con un nombre específico), y considera a la frase como el género de la proposición. Dice, en efecto, que no toda frase es una proposición, al afirmar que no toda frase consta de verbos y nombres. Implícitamente sostiene que toda proposición es una frase. La definición de «hombre» es una frase-proposición porque incluye un verbo; pero puede haber frases-no proposiciones, esto es, frases sin verbo. Lo indispensable es que haya en la frase partes con sentido propio, como «Cleón» en «Cleón marcha», lo cual quiere decir que no puede haber frase en una serie de conjunciones y/o articulaciones y, menos aún, en una mera serie de «elementos» (letras) o sílabas.
282. La frase se puede ampliar en un largo discurso, hasta dar lugar a un poema tan extenso como *La Ilíada*. Heráclito había pensado inclusive en un «Discurso» (λόγος) que existe eternamente y que se identifica con el ritmo racional de la «Naturaleza» (φύσις), de tal modo que el universo (κόσμος) no es sino el resultado de este «Discurso» (λόγος) que unifica la pluralidad de las cosas. Aristóteles insiste también en la inmanente unidad de todo discurso, pero distingue dos clase de unidad: la de aquel que es uno porque expresa una realidad única (como la definición) y la de aquel que, a partir de una serie de unidades (y de frases), logra una síntesis (como sucede en la epopeya).
283. «Nombre» quiere decir aquí «palabra» en un sentido genérico y no sólo una parte de la oración (sustantivos, adjetivos y pronombres). El verbo (ῥῆμα) es aquí una especie del nombre (ὀνόματος).
284. Nombre simple es el que no consta de partes dotadas de significado propio. Buen ejemplo es el monosílabo γῆ (tierra), que sólo puede descomponerse en dos elementos (letras), una consonante y una vocal. El nombre doble puede estar compuesto: 1) de dos partes, una de las cuales tiene significado propio y otra no; 2) de dos partes con significado propio. En el primer caso estaría, por ejemplo, un verbo precedido por una preposición. La preposición (antes ha puesto como ejemplo a ἀμφί y περί) tiene significado, pero no en sí misma sino en relación con un nombre (sustantivo o verbo). El sustantivo o el verbo tiene significado en sí, aunque tal significado sea puesto entre paréntesis (olvidado) al entrar a formar parte de

un nombre compuesto: tal es el caso, antes mencionado, de «Teodoro», sustantivo que puede ejemplificar muy bien la segunda posibilidad aquí contemplada por el estagirita.

285. El nombre compuesto puede constar de más de dos partes. Diels, seguido por Hardy y García Yebra, sustituye *μεγαλιωτῶν* por *μασσαλιωτῶν*, de acuerdo con la versión árabe, por lo cual ellos traducen «masaliotas» (habitantes de la colonia griega de Marsella), en vez de «altisonantes». Pero la sustitución no es enteramente convincente si se tiene en cuenta que, como dice Lucas, las formaciones nominales más largas deben su complejidad, en la mayoría de los casos, a la acumulación de preposiciones, mientras la combinación de palabras significativas pertenece a la comedia, como se ve en Aristófanes (*Ran.* 966), y —podemos agregar— en Menandro y Terencio (*Heautontimoróumenos*). El nombre propio «Hermocaicojanto» resulta de los apelativos de tres ríos del Asia Menor: Hermo, Caico y Janto.
286. Enumera Aristóteles diversas clases de nombres que han de tenerse presente al estudiar la formación del lenguaje poético.
287. Opone primero el nombre «corriente» al «insólito». «Corriente» es el que predomina (*κύριον*) en el uso presente de la lengua; nombre «insólito» es el que sólo se utiliza excepcionalmente; el que se usa en otro lugar (palabra de origen extranjero o dialectal) o se usó en otro tiempo (arcaísmo); el que, en todo caso, necesita explicación (Cfr. *Rhet.* 1410 b 12), por lo cual Filemón y otros filólogos escribieron obras tituladas *Γλῶσσαι*. El ejemplo (*σίγυνον* = lanza) corresponde al dialecto chipriota.
288. «Metáfora» se usa aquí en sentido amplio, como equivalente a toda palabra a la cual se le atribuye un sentido diverso del que le es propio (Cfr. *Rhet.* 1410 b 36).
289. Hay cuatro clases de metáforas (Cfr. *Rhet.* 1405 a), según qué término reemplaza al otro: 1) *el género a la especie*: el más general sustituye al más particular. Así, «estar parado» es más genérico que «anclar», y «anclar» es una especie del género «estar parado» (*Od.* I 185); 2) *la especie al género*: el más particular sustituye al más general. Así, cuando se dice «diez mil» en lugar de «muchas», ya que «muchas» es género de «diez mil»; 3) *una especie a otra*: el particular al particular. Así, cuando se sustituyen entre sí «extraer el alma» y «degollar», que son términos igualmente particulares. Ambos corresponden a las *Purificaciones* de Empédocles (31 B 138; 143) (Cfr. Theo Smyn. p. 15, 7). Curiosamente García Bacca omite en su traducción la tercera clase («una especie a otra»), aunque no la omite el texto griego que publica. La tercera clase constituye, junto con la segunda, lo que podríamos denominar «*metáfora stricto sensu*», según el uso moderno del término; 4) la analogía, de la que trata enseguida.
290. La analogía de la cual habla aquí el estagirita es la de proporcionalidad: 2:1 = 4:3. La pátera es para el dios del vino lo mismo que el escudo para el dios de la guerra. Puede decirse, por consiguiente, que la pátera es el escudo de Dioniso o que el escudo es la pátera de Ares (Cfr. Thimoteus, *Persae* frg. 22). El otro ejemplo no proviene de la mitología sino de la experiencia común: La vida concluye en la vejez como el día en el atardecer. Luego, la vejez es el atardecer de la vida o el atardecer es la vejez del día, como dice Empédocles en un pasaje que no ha llegado hasta nosotros (Cfr. Plat. *Leg.* 770 A; Dion. Halic. IX 79; Sext. Emp. *Adv. math.* IX 90).

291. En este caso, carece de nombre específico (*ἄνώνυμον*) la acción de lanzar los rayos el sol, cuyo analogado, que es la acción de lanzar las semillas o el fruto el agricultor, se denomina «sembrar». No se sabe a quién pertenece la expresión citada («Sembrando llamas forjadas por lo dioses»).
292. El uso de la metáfora negativa resulta particularmente adecuado en la analogía de proporcionalidad, según opina el filósofo (*Rhet.* 1408 a 7-9).
293. El texto actual omite la explicación del nombre «decorativo» (*κόσμος*), por lo cual se puede suponer que hay una laguna entre «sin vino» y «Nombre ficticio». Un nombre «decorativo» es el que sirve para embellecer la frase (Cfr. *Rhet.* 1408 a 14; *Isoc.* IX 9), tal como el epíteto (tan caro a Homero). Así, determinados adornos embellecen a los hombres (Herodot. III 123), a las mujeres (Hom. *Il.* XIV 187; Herodot. V 92; Plat. *Rep.* 373 C), a los caballos (Hom. *Il.* IV 145), etc. Un nombre «ficticio» *πεποιημένον* no es simplemente un neologismo, sino el uso singular y único de un vocablo corriente. De acuerdo con los ejemplos (vástagos = cuernos; implorantes = sacerdotes), podría reducirse a la metáfora.
294. Un nombre es «alargado» (*ἑπεκτεταμένον*) cuando: 1) una vocal *breve* se convierte en *larga*, como en el caso de *πολέως*, en el cual se alarga la última vocal de *πόληος* (la o se convierte en ω); 2) se intercala una sílaba, como en el caso de *Πηλειάδεω*, que resulta de añadir la sílaba α a *Πηλείδου*. Lo contrario de «alargado» es «acortado» (*ἠφρημένον*) que, si nos atenemos a los tres ejemplos propuestos, vale tanto como «apocopado». En efecto, *κρι* se usa en vez de *κριθή* (cebada); *δῶ* en lugar de *δῶμα* (casa), y *ὄψ* en lugar de *ὄψις* (vista). El último apócope forma parte de un verso de Empédocles (31 B 88) (Cfr. Strab. VIII 364).
295. Aristóteles llama «renovado» (*ἐξηλλάγμένον*) al nombre que es en parte corriente y en parte inventado. El adjetivo *δεξιτερόν* (que aparece en *Il.* V 393), tiene, por su terminación, forma de comparativo, aun cuando por su significado (y su acento) es positivo. Se puede considerar, por eso, como un nombre «renovado» a partir de *δεξιόν* (diestro).
296. La diferenciación de los tres géneros en el nombre se debe a Protágoras, como el propio Aristóteles testimonia (*Rhet.* 1407 b) (Cfr. H. Koller, «Die Anfänge der griechischen Grammatik», *Glotta*, 37 p. 5 sgs.).
297. Las reglas para distinguir los géneros aquí ofrecidas dejan mucho que desear. Hay, en efecto, nombres terminados en s que son neutros (*κέρας*) o femeninos (*πόλις*); hay nombres terminados en ν que son neutros (*ἔργον*); hay nombres terminados en consonantes compuestas de σ, que son femeninos (*φλέψ*). Muchos filólogos consideran todo este pasaje (hasta el fin del capítulo) como interpolación de algún gramático tardío.
298. García Bacca traduce: «De manera que, en total, sucede ser en número igual los nombres masculinos y los femeninos». Pero Aristóteles no quiere decir que la suma de los nombres masculinos sea igual a la de los femeninos (afirmación que hubiera exigido un recuento lexicográfico completo) sino sólo que $N + R + \Sigma (\Psi, \Xi) = H + \Omega + A = 3$.
299. Es falso que ningún nombre termine en vocal breve. Todos los sustantivos de la 1a declinación terminan en α breve. (*χώρα*, *οἰκία*, etc.). Tampoco es cierto que todos los nombres neutros acaben en ν o en s, ya que muchos terminan en α (*αἶμα*)

y algunos en ρ(φρέαρ). Los cinco nombres que terminan en υ son: δόρυ; πῶν; νάπυ, γόνυ y ἄστυ. Lexicógrafos posteriores, como Herodiano, agregaron otros nombres a esta lista (μέθυ, δάκρυ, etc.).

300. La perfección del estilo se logra, según Aristóteles, cuando se conjuga la claridad con la elevación o nobleza del lenguaje. Fácil resulta alcanzar la claridad, mediante el uso exclusivo de palabras corrientes; pero en tal caso se cae en la trivialidad. «La perfección del estilo es que sea claro y no bajo. El que se compone de palabras comunes es sin duda clarísimo pero bajo», traduce Goya y Muniain. Ejemplo de claridad sin vuelo son, para el filósofo, Cleofonte y Estenelo. Al primero ya lo ha mencionado en el cap. 2 (1448 a 12). Fue autor de diversas tragedias (*Aquiles*, *Bacantes*, *Tiestes*, etc.), escritas en hexámetros, las cuales tenían, según el estagirita (*Rhet.* 1408 a), aire de comedias (Cfr. nota 44). Su estilo trivial parece haber estado de acuerdo, en todo caso, con los caracteres que presentaba, ni mejores ni peores que los del hombre común. Estenelo fue otro poeta trágico, cuya vulgaridad y falta de refinamiento censura Aristófanes con metáfora culinaria (*Gerytades* frag. 151) y cuya pobreza de bienes materiales (*Vespae* 1313) parece haber sido igual a la pobreza de su estilo.

301. «Solemne» (σεμνή) equivale a «elevado», «no vulgar». Pero no se puede traducir ἐξάλλάτουσα simplemente por «superior al vulgar» (Goya y Muniain), pues implica la idea de cambio total (Cfr. Eurip. *Hel.* 1297; Pind. *Isth.* III 18, etc.) y aquí, en particular, adquiere, como dice Lucas, casi un sentido técnico que envuelve la idea de «evitar» o «eludir» (Cfr. *Rhet.* 1406 a 15). Palabra «exótica» (ξενικόν) no equivale a palabra de origen extranjero sino, en general, a todo término no usado en el lenguaje corriente y cotidiano. Platón había usado el término (τὰ ξενικὰ ὀνόματα) para referirse a palabras extrañas al dialecto ático: por ejemplo, las formas dóricas ἑσσίαν u ὠσίαν, en lugar de οὐσίαν, que es la forma ática (*Crat.* 401 C). Pero en Aristóteles ξενικόν adquiere un sentido mucho más amplio y designa tanto la palabra «insólita» (γλῶτταν) (Cfr. nota 287), la metáfora (μεταφοράν) (Cfr. nota 288), el alargamiento (ἐπέκτασιν) (Cfr. nota 294), como toda palabra que no sea de uso común y que no pertenezca al habla corriente.

302. Si el logro de un lenguaje noble y elevado supone el empleo de palabras «exóticas», el uso exclusivo de las mismas trae como consecuencia la degradación del lenguaje al nivel del enigma o de la jerga. Si sólo se utilizaran metáforas, tendríamos un «enigma». Esto es lo que efectivamente buscan muchos poetas de nuestro tiempo, cultores del hermetismo. Si sólo se utilizaran términos «insólitos», tendríamos una jerga, cosa que en nuestros días logran también, sin proponérselo, muchos periodistas, al abusar de tecnicismos, barbarismos, siglas y abreviaturas, etc. En estilística como en ética, para el estagirita, «in medio consistit virtus».

303. «Enigma» (ἀίνιγμα) equivale a «adivinanza» o «acertijo» (Aesch. *Prom. vinct.* 610; *Agam.* 1112, 1183; Pind. *Frg.* 177; Aeschin. *III* 121, etc.). El enigma se logra a través de metáforas, ya que el sentido de éstas muchas veces no es patente, sobre todo cuando no se conoce el término *a quo* de la trasposición de sentido. La solución al acertijo propuesto aquí por Aristóteles es: «un cuenco». «Se trataba de una vasija de bronce que se aplicaba al cuerpo en un sitio en que se había hecho una pequeña incisión. Se ponían hilos calientes en su cavidad y la reducción de la presión del aire causaba así un fuerte flujo de sangre», explica Hamilton Fyfe. La frase citada corresponde a Cleobulina, *Frg.* 1, Bergk.

304. «Jerga» (βαρβαρισμός) es un lenguaje en que predominan palabras «exóticas» (ἐκ τῶν γλωττῶν), es decir, palabras no pertenecientes al lenguaje común o vulgar, ya sean de origen extranjero (o barbarismos propiamente dichos), ya de carácter dialectal (usadas en otra región de Grecia), ya de carácter arcaico (usadas en otra época) (Cfr. nota 287). El uso del término βαρβαρισμός es una sinécdoque (*pars pro toto*). Hay que recordar que βάρβαρος es en griego originariamente un calificativo lingüístico (y no racial). Se llama «bárbaro» a quien no habla griego o a quien lo balbucea (Aesch. *Persae* 255; Herodot. I 58, etc.). El término se opone a «heleno», el que habla griego (Arist. *Pol.* 1252 b 5; Strab. *XIV* 2, 28; Plat. *Polit.* 262, etc.). Heráclito confirma indirectamente el significado lingüístico de βάρβαρος, al hablar de «los hombres que tienen almas bárbaras» (βαρβάρους ψυχάς) (22 B 107), ya que éstos son los que ignoran el λόγος (el discurso) (22 B 1).
305. Encarece la importancia de lograr un equilibrio o armonía entre estas dos clases opuestas de nombre: los exóticos (que salvan el estilo de la trivialidad) y los corrientes (que lo hacen claro y comprensible).
306. Sostiene que hay una clase de palabras capaces de conferir al estilo relieve y claridad al mismo tiempo. Está formada por las sujetas a alargamientos, apócope (Cfr. nota 294) y renovaciones (Cfr. nota 295). En estos casos, las palabras por un lado se apartan del lenguaje corriente (en cuanto se alargan, se apocopan, etc.); por otro lado siguen adheridas a él (en cuanto conservan su raíz).
307. Wilamowitz se inclina a identificar al Euclides aquí nombrado con el que fue arconte de Atenas en el 403 a.c. y oficializó el alfabeto jónico en esa ciudad. Hubo por entonces otro Euclides, originario de Megara y discípulo de Sócrates, que, tras la muerte del maestro, regresó con un grupo de condiscípulos (entre los cuales estaba Platón) a su ciudad natal (Diog. Laert. *II* 10). Allí fundó una escuela en que, al parecer, intentaba sintetizar la ética socrática con la ontología eleática (Arist. *Metaph.* 1046 b; Cic. *De fato* 17), enseñaba que no hay más que una virtud con muchos nombres (Diog. Laert. *VII* 161) y sostenía que no existe otro bien sino lo que siempre es uno, idéntico e igual a sí mismo (Cic. *Acad.* II 42). Ninguno de los dos es suficientemente antiguo como para merecer el epíteto ἀρχαῖος. Es probable que Aristóteles no se refiera aquí a ninguno de ellos sino a un crítico, desconocido para nosotros, que consideraba (sin razón según el estagirita) los alargamientos y los apócope como ripios.
308. En los versos paródicos de Euclides la inicial ε (de por sí breve) de Ἐπιχάρην se alarga (como si fuera η); lo mismo sucede con la α de βαδίζοντα. El alargamiento de vocales breves por posición no es ajeno a Homero. Gallavotti ve aquí una caricatura del poeta: «la cláusula espondaica se obtiene alargando ya la segunda ya la tercera vocal de ἐλλέβορον (como si la prosodia del nombre fuese ἐλλήβωρος)». «En el primero de estos malos hexámetros: ‘He visto a Epicares marchando a Maratón’ —dice Hardy— la intención satírica está marcada sobre todo por βαδίζοντα: la palabra βαδίζειν no es usada casi más que en prosa; además βαδι no forma espondeo sino por un alargamiento arbitrario y chocante de βα. El segundo verso está mutilado».
309. Tropos, figuras y licencias exigen un uso moderado. Como los condimentos en la comida, —podría decirse— en exceso repugnan. Este fue el gran argumento aris-

totélico de los neoclásicos del siglo XVIII contra los culteranos del XVII en la literatura española.

310. ¿Qué sería de una poesía sin metáforas y sin tropos? Aristóteles propone un experimento que consiste en sustituirlos por palabras corrientes. El sabio biólogo de la *Historia animalium* y de los *Parva Naturalia* no se limita, como se ve, a la observación en la *Poética*, sino que va más allá e intenta experimentar.
311. Esquilo se caracteriza por un estilo nada parco en tropos y metáforas. Tal vez precisamente por eso lo escoge Aristóteles para demostrar cómo una palabra corriente puede ser sustituida con ventaja por otra «exótica». Quien usa esa palabra exótica es Eurípides, el cual tampoco emplea por cierto un lenguaje trivial. El verbo *Θοινᾶται* (se banquetea), sin ser rebuscado, tiene, como observa Lucas, «strong epic flavour» (Cfr. Eurip. *Alc.* 545; *Cyc.* 547; Hom. *Od.* IV 36).
312. Aquí hay un experimento poético en sentido riguroso, puesto que los epítetos del verso homérico (*Od.* IX 515) son sustituidos *ad libitum*. Parecería que ὀλίγος es tan corriente como μικρός, pero deja de serlo cuando se aplica a una magnitud no numérica.
313. También aquí sustituye Aristóteles experimentalmente epítetos de un verso homérico (*Od.* XX 259): μοχθηρός, en lugar de ἀεικέλιον, y, nuevamente, μικράν en vez de ὀλίγην. Aplica en la *Poética* los métodos de sus investigaciones biológicas.
314. El verbo βοόωσιν (*Il.* XVI 265) es onomatopéyico (con su cuádruple o); si se lo sustituyera por κράζουσιν (que significa el chillar de la aves) no sería el verso enteramente vulgar, pero sí menos adecuado y significativo. En todo caso, llama la atención la sinécdoque, ya que no son las olas sino las costas las que rugen o resuenan.
315. Nada cierto se sabe de Arífrades. Es probable pero no seguro que sea el personaje del que se burla Aristófanes (*Vespae* 1280; *Equites* 1281, etc.). Rostagni cree que era un poeta cómico. El uso anastrófico de la preposición censurado por Arífrades no era raro en la tragedia y especialmente en Eurípides, según hace notar Gude-man. Inexplicablemente García Bacca omite la última frase (1459 a 2-4) en su traducción, aunque no en el texto griego.
316. Entre todos los tropos privilegia Aristóteles la metáfora, con lo cual parece avalar de antemano las modernas estéticas que hacen de la metáfora la esencia de la poesía.
317. La creación poética se manifiesta en la metáfora, la cual viene a ser así lo más personal e intransferible. La métrica, la sintaxis, el saber mitológico, etc. pueden aprenderse; la producción de la metáfora no, porque depende de la aptitud natural para captar las semejanzas. No se trata exactamente de la capacidad de detectar «la identidad en la diferencia», como sucede con el filósofo y el científico, según dice Hamilton Fyfe, sino de la capacidad de percibir similitudes en realidades concretas de orden diverso.
318. Aristóteles explica en *Rhet.* 1406 b 2, según anota Lucas, la razón por la cual los nombres compuestos convienen a los ditirambos: «son, en efecto, sonoros». Los «exóticos» (o, como dice Hardy, los «insignes»), a la epopeya, precisamente por su carácter heroico y alejado de la realidad cotidiana. Las metáforas, en fin, a la tragedia y la comedia, cuyos diálogos están compuestos en versos yámbicos.

319. Todos los tropos y las licencias caben en la epopeya, gracias a lo excepcional de su contenido. Pero en la poesía yámbica, que reproduce el lenguaje coloquial, deben predominar, como en éste, las palabras corrientes y también las metáforas y los adornos que en la conversación resulten admisibles.
320. Con esto concluye lo esencial del tratado sobre la tragedia, es decir, la parte más importante del libro I de la *Poética*.
321. En este capítulo estudia el filósofo las similitudes entre epopeya y tragedia. Comienza por afirmar que en la epopeya (imitación narrativa y métrica) los argumentos han de desarrollarse según las exigencias de la tragedia (de modo dramático), es decir, con nudo y desenlace, etc. y con unidad de acción (ya que no de tiempo y lugar) (Cfr. cap. 7 y 8), lo cual supone que, como toda realidad perfecta, deben tener principio, medio y fin. También la epopeya ha de ser, como la tragedia, orgánica, a semejanza de un animal. Y ha de producir el placer que causa la presencia de una totalidad viviente bien construida (lo mismo que la tragedia). Ese placer no es, sin embargo, el mismo en la tragedia y en la epopeya. Allá se lograba, por la compasión y el temor, en la *κάθαρσις*; aquí, tal vez (aunque el filósofo no lo diga explícitamente) por el asombro ante lo maravilloso (*τὸ θαυμαστόν*) o, más propiamente, ante lo heroico.
322. La diferencia entre epopeya e historia, fundada en la unidad de acción, es muy clara. Para el filósofo, la epopeya narra una acción única (el sitio de Troya, el retorno de Ulises, etc.); la historia una multiplicidad de acciones (con un protagonista o con muchos), encuadrada en un lapso determinado (como la historia de Herodoto). Una historia versificada no será nunca una epopeya, según el criterio aristotélico.
323. La batalla de Salamina y la de los cartagineses en Sicilia ocurrieron durante el año 479 a.c. y, según Herodoto (*VII* 166), en el mismo día; pero no tuvieron entre sí ninguna relación y sus metas fueron diferentes e inconexas. La coincidencia temporal no arguye coincidencia teleológica y esta última es la que funda la unidad de acción.
324. La mayoría de los poetas confunden, de hecho, la unidad de acción (propia de la epopeya) con cierta unidad de tiempo que es puramente accidental y corresponde a la historia. La superioridad de Homero (Cfr. 1451 a 23-30) y su divina inspiración (que Platón había afirmado en el *Ion*) se demuestra por el hecho de que no cayó en la tentación de utilizar criterios historiográficos al ocuparse de una guerra tan bien circunscripta temporalmente como la de Troya (con principio, medio y fin bien conocidos) sino que se limitó al sitio y la caída. Evitó con ello dos escollos opuestos: 1) hacer el relato tan largo como para que resultara difícil tenerlo presente en su totalidad, 2) hacerlo tan complejo, al limitar su tamaño, como para que resultara difícil tenerlo presente en su multiplicidad interna. Al escoger sólo una parte de la guerra lo hace con tal arte que puede traer a colación episodios y hechos pertenecientes a otras partes que juzga interesantes, como cuando ofrece una enumeración de las naves o cuando introduce diversas digresiones. «La idea es que en la epopeya, donde la acción es muy extensa, se introducen de tanto en tanto episodios destinados a adornar la obra y a dar descanso al oyente», dice Hardy.
325. *Los chipriotas* (*τὰ κύπρια*) era un poema épico, atribuido a Estasino de Chipre, que narraba el principio de la guerra de Troya, desde el juicio de Paris hasta la

llegada de las huestes griegas a Ilión. La *Pequeña Ilíada* también formaba parte del ciclo épico y, según la tradición, su autor era Arctino de Mileto. Si juzgamos por lo que sabemos acerca de los argumentos de ambos poemas (Cfr. H. G. Evelyn White, *Hesiod and the Homeric Hymns*), difícilmente podríamos atribuirles la unidad de acción que Aristóteles les reconoce.

326. No resulta fácil comprender por qué se pueden sacar de la *Odisea* sólo una o dos tragedias, si se tienen en cuenta los varios episodios que incluye. La lista de la tragedias derivadas de la *Pequeña Ilíada* es, muy probablemente, una lista de posibilidades (y no de piezas reales). Una prueba de ello parece ser el hecho de que Aristóteles no mencione un número definido y diga «más de ocho», para nombrar enseguida diez.
327. Aristóteles se ha referido ya a las cuatro especies de tragedia (aunque sólo nombra tres) en 1455 b 32-1456 a 3.
328. Las partes de la epopeya son las mismas que las de la tragedia, de las cuales ha tratado en el cap. 6, enumerándolas en 1450 a 7-14. Pero se exceptúan las dos últimas: el espectáculo y el canto. Debe recordarse, sin embargo, que los aedas recitaban los poemas homéricos acompañándose, por lo general, con la cítara y que sus recitales constituían de por sí un espectáculo que congregaba mucho público.
329. Es claro que en la *Odisea* hay reconocimientos (de Ulises por Euriclea, por Telémaco, por los pastores, etc.). como se anota en seguida (1459 b 15), pero es más difícil hallar algo semejante en la *Ilíada* (a no ser tal vez el encuentro de Diomedes y Glauco). De lo que no se puede dudar es de la belleza del pensamiento y del lenguaje en ambas epopeyas.
330. Aristóteles no oculta su admiración por Homero como poeta que sabe usar los recursos del arte y cultivar sus diferentes especies. La *Ilíada* es *simple* por su desarrollo lineal y, si se compara su trama con la de la *Odisea*, se advertirá la relativa escasez de episodios y digresiones. Es *patética* porque está dominada desde el principio por una pasión: la ira de Aquiles (μήνιν ἄειδε θεά). La *Odisea* es *compleja* por sus múltiples reconocimientos, sus peripecias y episodios, etc. Es *ética* porque concluye con la felicidad de los buenos (Ulises, Penélope, los fieles pastores, etc.) y el castigo de los malos (los pretendientes). La *Ilíada* y la *Odisea* constituyen, para el estagirita, la culminación de la poesía griega, contra lo que piensan Heráclito, Jenófanes y, en algún sentido, Platón.
331. Dos diferencias establece Aristóteles entre tragedia y epopeya: 1) *El metro* de ésta es el hexámetro (verso heroico o épico); aquélla, en cambio, utiliza en las partes recitadas trímetros yámbicos y tetrámetros trocaicos y es en realidad polimétrica (como corresponde a su compleja estructura). 2) La extensión de ambas tiene su límite en su «abarcabilidad», esto es, en la facilidad con que el oyente (o el lector) puede tener presente la totalidad de la trama y conectar el principio con el fin. Antes ha dicho que el límite de una tragedia está señalado por el lapso necesario para que se produzca la peripecia (Cfr. cap. 7). La extensión de la epopeya debe ser equivalente a la de las tres tragedias representadas en un mismo día en las fiestas de Dioniso. Ahora bien, tres tragedias sumarían, según calcula Lucas, entre cuatro y cinco mil versos, lo cual supondría que los poemas épicos deben ser algo más cortos que los de épocas pretéritas (de hecho, mucho más cortos que la *Ilíada* o la *Odisea*).

332. Si la epopeya puede extenderse mucho más que la tragedia es porque en aquélla cabe narrar al mismo tiempo diversas acciones y en ésta no. En tal sentido la novela es la legítima heredera de la epopeya, ya que, como ella, puede presentar cuadros grandiosos de la vida humana, y ofrecer una sin igual variedad de tipos y situaciones. Baste pensar en el *Quijote*, o en *La guerra y la paz*. Por otra parte, es claro que Aristóteles ni siquiera llegó a imaginar la posibilidad de un drama con escenas representadas simultáneamente, como sucede, por ejemplo, en algunas piezas de O'Neill.
333. La extensión de la tragedia debe limitarse más que la de la epopeya porque la estricta unidad de acción y la imposibilidad de tramas paralelas la exponen siempre al peligro de resultar monótona. Goya y Muniain traduce: «puesto que la uniformidad, saciando presto, es causa de que las tragedias desagraden».
334. El verso heroico es el hexámetro, usado no sólo en la poesía épica por Homero, sino también en la didáctica por Hesíodo, y no sólo en griego sino también en latín por Virgilio, tanto en la épica (*Eneida*) como en la didáctica (*Geórgicas*). Hay que hacer notar, sin embargo, que en la literatura latina, aunque los *Anales* de Enio están ya escritos en hexámetros dactílicos, Livio Andrónico tradujo la *Odisea* en saturnios y Nevio compuso en saturnios su *Poenicum bellum*, el primer poema épico escrito originalmente en latín. En Grecia la tradición literaria era unánime: la poesía épica rechazaba todo metro que no fuera el hexámetro y condenaba particularmente cualquier intento de polimetría (reservada a la lírica y al teatro).
335. La poesía narrativa, por ser más amplia, admite mayores variedades lexicográficas, giros insólitos, palabras raras, etc. Los refinamientos estilísticos siguen a la diversidad temática y a la extensión. Aristóteles sabe muy bien, sin embargo, como anota Lucas, que una palabra rara y exótica para él puede ser común y corriente para Homero (Cfr. 1461 a 10).
336. A la serenidad (*στασιμώτατον*) del hexámetro se opone la inquietud (*κινητικά*) del yámbico y el tetrametro (trocaico). El primero se presenta como adecuado para expresar la acción y, de hecho, predomina en los diálogos cómicos y trágicos; el segundo se considera adecuado para la danza por su ligereza (aun cuando no parezcan muy coreográficos los versos de Arquíloco) (Cfr. *Polit.* 1340 b 9).
337. En 1447 b 20-23 se dijo que en el *Centauro* mezcla Queremón todos los metros (Cfr. n. 25).
338. Que nadie haya escrito una obra poética extensa sino en hexámetros vale para la literatura griega hasta Aristóteles; no así, como vimos, para la latina, cuyos primeros intentos épicos se realizaron con el vernáculo saturnio (Cfr. n. 334). La misma naturaleza de las cosas exige que una narración de este tipo se haga en versos amplios y serenos, como son los hexámetros, dice el filósofo esencialista.
339. Una vez más exalta Aristóteles a Homero, diferenciándose en ello profundamente de casi todos los filósofos que lo precedieron. La alabanza se dirige en este caso a la certera comprensión del papel de narrador (esto es, de imitador o representante) demostrada por el vate. Quien cultive la poesía narrativa debe revelar su arte no revelando su personalidad. Esto es lo que hace precisamente Homero, aunque no sin dotar a sus personajes de una definida e intensa personalidad. Si fuera lícito extender los juicios sobre la épica antigua a la novela moderna, diríamos que el estagirita condena tanto la novela lírica como la de tesis.

340. Lo maravilloso (τὸ θαυμαστόν) es lo extraordinario, lo inesperado (παρά τὴν δόξαν) (1452 a 4). Aristóteles lo considera propio de la tragedia. Pero con mayor razón aún —opina— lo inexplicable (τὸ ἄλογον) es propio de la epopeya. Lo inexplicable es lo que carece de causa visible o de razón suficiente aparente, no lo irracional en sí. Su causa y su razón permanecen fuera del escenario épico, como la causa y la razón de lo maravilloso permanecen fuera del escenario teatral: lo maravilloso deriva de lo inexplicable. Esto parece una confirmación indirecta de la derivación de la tragedia a partir de la epopeya, y es, en todo caso, una razón más que explica la afinidad y semejanza de las mismas.
341. El ejemplo de la persecución de Héctor (Il. XXII 131 sgs.), retomado en el capítulo siguiente (1460 b 24-26), no puede decirse que contenga elementos propiamente «irracionales» (cosa que no dejan de notar Dupont-Roc y Lallot), pero sí algunas circunstancias un tanto difíciles de explicar, como el hecho de que Apolo, protector de Héctor, decida dejarlo a su suerte en la cuarta vuelta de la carrera.
342. El placer que causa lo maravilloso está vinculado a la vivencia de la libertad: sugiere la posibilidad de superar la monotonía de lo cotidiano y, en última instancia, de romper la causalidad natural. Aristóteles, sin embargo, vincula más bien lo maravilloso con el deseo de saber (*Rhet.* 1371 a 31) y el maravillarse (o capacidad de hallar lo extraordinario a partir de lo cotidiano), con el origen de la filosofía (*Metaph.* 982 b 11-17).
343. El paralogismo es un silogismo falso o inconcluyente que tiene apariencia de verdad (Cfr. *Soph. el.* 166 b). En sentido más general, se usa aquí (Cfr. *Phys.* 186 a 10; 239 b 5) como falacia o mentira (Cfr. Polib. I 81, 8; Lycurg, 31) bien urdida. Es claro que Aristóteles sigue elogiando a Homero.
344. El tener un antecedente más o menos constante no implica tener una causa. La gente tiende a creer, sin embargo, que esto es así, de modo que, cuando se da el consecuente, infiere enseguida que también debe darse el antecedente. Cuando algo se produce de un modo necesario, sin que se dé el antecedente usual, el poeta debe aclararlo, porque la producción del consecuente hace que nuestro espíritu formule un paralogismo, y deduzca la existencia del antecedente.
345. *Los baños* no es una tragedia ni un poema épico sino un episodio de la *Odisea* (XIX 220-248), donde Penélope, al escuchar al extranjero (que es en verdad Ulises) una correcta descripción de los vestidos que Ulises llevaba en Creta, deduce que aquél lo encontró allí (y que todo cuanto dice es verdadero). La inferencia es falsa porque el extranjero pudo haber sabido por referencia (de un testigo ocular) lo que dijo (Cfr. nota 228).
346. El principio de la reflexión sobre lo inexplicable (o lo irracional), ubicada en el centro del capítulo, es —dicen Dupont-Roc y Lallot— la preeminencia, por encima de cualquier otro apremio, de la única exigencia fundamental: la de lo verosímil.
347. Poco antes (1460 a 12), ha dicho que es lícito utilizar lo inexplicable en la epopeya, en cuanto las causas de los hechos permanecen fuera de la narración. Aquí sostiene que, a pesar de eso, en la medida de lo posible se deben evitar los elementos inexplicables (irracionales o gratuitos).
348. Los elementos inexplicables, si los hubiere, deben hallar su clave, según antes ha sugerido (1460 a 14), en un espacio-tiempo extra-argumental.

349. Edipo estuvo casado durante largos años con Yocasta y en todo ese tiempo nunca llegó a saber que había dado muerte a su predecesor en el trono de Tebas, lo cual resulta, sin duda, difícil de explicar. Pero, en todo caso, el parricidio acaeció en tiempo y lugar ajenos a la acción trágica.
350. En la *Electra* (680-763) de Sófocles se refiere la muerte de Orestes durante una carrera en los Juegos Píticos. El escoliasta hace notar (ad 48; 682) que dichos juegos no se iniciaron sino mucho más tarde (582 a.c.). Lo inexplicable es aquí el anacronismo o incongruencia cronológica, aunque Hardy crea lo contrario (sin sugerir ninguna explicación alternativa).
351. En *Los misios* de Esquilo (o quizá de Sófocles), Télefo, después de haber asesinado a sus tíos maternos Nereo e Hipotus en Tegea, viajó a Misia en busca de su madre, sin pronunciar una palabra. Su silencio se hizo proverbial (Cfr. Athenaeus X 18, 421 D) y, como recuerda Hardy, fue objeto de burla por parte de los poetas cómicos Anfis y Alexis. El drama comenzaba probablemente cuando el personaje llega a Misia, y tanto el sangriento suceso de Tegea como la silenciosa jornada quedan fuera de la escena.
352. En *Od. XIII* 116 sgs., los feacios dejan a Ulises dormido en la playa de Itaca. Este hecho, según Aristóteles, resultaría insoportable por su gratuidad en manos de un poeta mediocre. Sólo el genio de Homero lo hace tolerable, ya que logra hacer olvidar lo absurdo con el brillo de sus versos.
353. Este párrafo sirve de contrapeso al anterior, ya que el excesivo brillo y refinamiento del lenguaje puede tener un efecto negativo, al hacer olvidar elementos esenciales del poema épico, como son los caracteres y el pensamiento. Es lo que sucede, por ejemplo, en el *Polifemo* de Góngora, de cuya cítara dice Gracián en *El Criticón* (parte II, crisis IV), «que, aunque sus cuerdas eran de oro finísimo y muy sutiles, la materia de que se componía, debiendo ser de un marfil terso, de un ébano bruñido, era de haya y aún más común».
354. Los poemas de Homero que tuvieron para los griegos casi el mismo significado social y religioso que la *Tora* para los hebreos, fueron pronto objeto de comentarios casi tan numerosos y detallados como ésta. Los *Problemas homéricos*, compilados, podrían formar una *Misna* helénica. Debe subrayarse, sin embargo, esta sustancial diferencia: entre los griegos no sólo hubo eruditos que escribieron *sobre* Homero sino también *contra* él, como Jenófanes y Heráclito (antes de Aristóteles), y Zoilo de Anfípolis (contemporáneamente a éste). Else considera que esta parte de la *Poética* está formada por comentarios extraños, agregados más tarde.
355. Para determinar las modalidades fundamentales de toda imitación, recuerda Aristóteles que el poeta tiene como oficio: producir (reproducir) imágenes, ni más ni menos que el pintor (Cfr. 1448 a 5; 1454 b 8-14, etc.).
356. Las tres modalidades fundamentales de la imitación son: 1) *la realista*: representa las cosas como son en el presente o fueron en el pasado; 2) *la opinativa o fantástica*: las representa como el individuo o la sociedad (la opinión pública, la tradición, la leyenda) creen que son, y 3) *la idealista*: las representa cómo deben ser.
357. Sobre alargamientos, apócopies y renovaciones ha tratado en 1458 a 1-8; sobre metáforas y analogías, en 1457 b 6-33; sobre palabras exóticas, en 1457 b 4-6.

358. Aristóteles contrapone aquí la excelencia *ética* (que es sobre todo, *política* o *social*) de una obra literaria y su excelencia *estética* (concretamente *poética*). La distinción es fundamental en la historia de la crítica literaria. Una obra puede ser correcta y aceptable desde el punto de vista ético-político y no serlo desde el punto de vista estético y viceversa; puede ser moralmente valiosa y socialmente útil sin ser buena literatura o buena poesía y viceversa. Platón no ignora esta distinción y aun cuando reprueba muchos rasgos de la poesía homérica no deja de alabarla como poesía. Sin embargo, para él, la corrección *ética* (que en su caso se identifica con el interés político y la razón de Estado) debe predominar absolutamente sobre la corrección *poética*, y el valor estético ha de quedar condicionado siempre por el valor *político* (fortalecimiento de la cohesión y seguridad del Estado). Platón, por lo demás, reprocha también a Homero su ignorancia de la medicina y otras artes (*Rep.* 599-600), errores que no dejan de ser, para Aristóteles, secundarios y accidentales.
359. Muy pocas veces alude Aristóteles a la corrección política. Aquí, en todo caso, su interés se limita a problemas estéticos y lingüísticos. En la creación poética distingue dos tipos de error: 1) el *sustancial*, que se identifica con la *impotencia creativa*, esto es, con la incapacidad de imitar lo que se pretende imitar; 2) el *accidental*, que se identifica con la *ignorancia de una ciencia o arte determinado* (ajeno a la poética). Se puede ser buen poeta sin saber historia, mitología o astronomía; no se puede sin dominio de la lengua. Fácil es disculpar un anacronismo en Shakespeare o en Calderón; difícil hallar poesía en un cronicón o en un diccionario.
360. Estas fundamentales distinciones (entre corrección poética y política, entre error poético sustancial y accidental) han de constituir criterio para la solución de los problemas que plantea el texto literario.
361. La representación de hechos imposibles constituye de por sí un error, pero si ello contribuye a lograr el propósito (de antemano establecido) de la obra, mediante un efecto extraordinario, queda poéticamente justificada. Tal es el caso, según Aristóteles, de la ya aludida (1460 a 14-16) carrera de Héctor (Cfr. nota 341).
362. La introducción de hechos imposibles no se justifica sino cuando así lo exige el logro de la finalidad poética. Cuando esta finalidad puede alcanzarse con medios más parcos y más inmanentes no debe admitirse. El *desideratum* es presentar un argumento donde todo sea verosímil y exento de errores de cualquier clase.
363. Pintar a una cierva con cuernos es un error zoológico; pintarla sin parecido es un error pictórico. El primer error es accidental porque afecta al pintor como zoólogo; el segundo es sustancial porque afecta al pintor como pintor (Cfr. Pind. *Ol.* III 52).
364. El artista al cual se le objeta que su obra no reproduce fielmente la realidad puede alegar que aquélla no pertenece a la modalidad *realista* sino a la *idealista* (Cfr. nota 356).
365. El teatro de Sófocles sería así *idealista* y el de Eurípides *realista*. Algo parecido se dijo luego de Corneille y Racine. Sin embargo, las cosas no son tan simples. Según Lucas, «La diferencia no consiste tanto en que los caracteres de Sófocles sean moralmente superiores a los de Eurípides, aunque se censure la innecesaria maldad de algunos de éstos, ni en que Sófocles fuera un idealista y Eurípides un realista, aunque ello no sea irrelevante, sino en el hecho de que Sófocles logra el

- efecto recomendado en 1454 b 10-15. Aun sin ocultar sus faltas, hace a sus personajes mejores que los de la vida real; son dignos del mundo heroico en que se mueven. Alceste e Hipólito pueden ser considerados como caracteres idealizados, pero no respiran el mismo aire que Antígona o Neoptólemo».
366. Cuando se reprocha a un poeta que su obra no es *realista* ni tampoco *idealista* (Cfr. notas 356 y 364), todavía puede alegar que ella pertenece a la modalidad *fantástica* (mitológica). Es obvio que relatos como *The Lord of the Rings* de Tolkien, o *At the Mountains of Madness* de Lovecraft no podrían caer sino en esa categoría.
 367. La manera como los poetas (desde Homero) hablan de los dioses deja mucho que desear desde el punto de vista de la lógica y de la ética. No los representan como realmente son ni como deben ser. Jenófanes lo advirtió muchas veces en su encarnizada lucha contra el antropomorfismo divino y la teología homérica (21 B 10, 11, 12, 14, 15, 16). Así lo atestigua Cicerón (*Ac. pr.* II 37, 118; *De nat. deor.* I 11, 28). (Cfr. W. Jaeger, *La teología de los primeros filósofos griegos*, México, 1952. Cap. III).
 368. El sustantivo *σουργωτήρ* significa «regatón» o «contera» de la lanza. Hamilton Fyfe traduce: «buttspikes» y hace notar que, a propósito del verso aquí citado (Il. X 152), la crítica homérica objetaba: «Si las lanzas se apoyan en sus conteras, fácilmente pueden caer y provocar alarma», a lo cual respondía que el poeta no defiende esa práctica militar sino que simplemente la refiere como un hecho.
 369. Esto supone que dicha práctica no está ya en uso en los ejércitos griegos. Los ilirios, tribus indoeuropeas que habitaban (desde el siglo X a.c.) la parte noroccidental de la península balcánica, estuvieron en contacto con los griegos desde épocas muy antiguas. En el siglo III a.c. su reina Teuta atacó las colonias griegas de Sicilia y de la costa dalmata; en el II, Genthius, su último rey, fue vencido por los romanos. No es extraño que Aristóteles aluda a las prácticas militares de este pueblo cercano y belicoso.
 370. Determinar si el lenguaje o la acción de un personaje son adecuados al mismo, supone un cuidadoso examen tanto del lenguaje y de la acción en cuanto atribuidos a tales o cuales caracteres como de los caracteres mismos, de sus interlocutores, de las circunstancias temporales, locales, modales y causales.
 371. La expresión citada corresponde a Il. I 50. La palabra exótica es allí *οὐρηῆας* con el significado de «guardianes» (como en Od. XV 89) y no con el sentido corriente de «mulo» (Cfr. Hesiod. *Op.* 794).
 372. La expresión *εἶδος κακός* (Il. X 316) es exótica con su significado de «rostro feo» (que es el que le dan los cretenses), ya que su significado corriente es el de «cuerpo deforme» o «cuerpo de mal aspecto». Pero esta acepción resultaría incompatible con lo que añade enseguida el poeta, al decir que Dolón era «de pies ligeros» (*ἀλλὰ ποδῶκης*).
 373. La expresión «viértelo más fuerte» (Il. IX 203), referida al vino, significa «viértelo más rápido» y no «viértelo más puro» (con menos agua). Pero la expresión no parece exótica por este uso de *ζωρότερον* (más fuerte). Zoilo reprueba el hecho de que el vino puro se asocie con la ebriedad (Cfr. Plut. *Quaest. conv.* 677 C).

374. El verso corresponde a *Il. II* 1-2, pero se cita por equivocación en lugar de *Il. X* 1-2, según se infiere de la expresión «al mismo tiempo» (ἅμα).
375. La cita corresponde a *Il. X* 11-13.
376. «Todos» (πάντες) se refiere a «entera» (παννύχιοι) de *Il. II* 2, y también a «otros» (ἄλλοι), como equivalente a «muchos» (πολλοί). En todo caso, no se trata de una metáfora en sentido estricto sino de una sinécdoque (*pars pro toto*).
377. La expresión se refiere a la Osa Mayor y se encuentra en *Il. XVIII* 489 y *Od. V* 275. «Desposeída» quiere decir «que no participa» del descanso, «que no se pone», o «que no se acuesta» en el Océano. Se dice «sola» porque es sencillamente la más conocida de las constelaciones que están en ese caso. Y en ello consiste la metáfora (*lato sensu*). Estrabón, con el propósito de salvaguardar la reputación científica de Homero, sostiene que éste llamaba ὄρκτος (Osa) a todas las constelaciones septentrionales, según anota Lucas (Cfr. *Herod. I* 148; *Eurip. Elec.* 733; *Aeschin. III* 105).
378. Hippias de Taso, probablemente un sofista interesado en cuestiones de gramática, como Pródico y Protágoras, fue, al parecer, juzgado y ejecutado, junto con Jenofonte de Icaria, por decisión de la Boulé, durante el gobierno de los Treinta Tiranos, según testimonia Lisias (*VI* 54). Las palabras citadas en primer lugar se encuentran *Il. XXI* 297, pero Aristóteles sustituye τοι por οἱ, y esto, unido al hecho de que, en otra obra (*Soph. El.* 166 b), las refiere al engañoso sueño enviado a Agamenón por Zeus, nos muestra que no las tomó de allí sino de *Il. II* 15. En su texto debían estar en vez de Τρώεσσι δέ κ' ἡδ' ἐφ' ἤται, como Lucas señala. El *problema* consiste en explicar cómo pudo Zeus mentir y engañar a Agamenón. La *solución* de Hippias (y, según *Soph. El.* 166 b, de otros) consiste en cambiar el acento de δίδομεν y leer διδόμεν, con lo cual el indicativo se convierte en infinitivo con valor de imperativo. La mentira se transfiere así de Zeus al sueño. Pero es claro que el sueño fue creado por Zeus (Cfr. *Plat. Rep.* 383 A). Las palabras citadas en segundo lugar se encuentran en *Il. XXIII* 328, donde Néstor aconseja a Antíloco y describe el seco madero (ξύλον ἄνυον) que ha de ser punto crucial. El *problema* consiste en explicar por qué dice Homero: «una parte del cual está podrida por la lluvia», cuando todos saben que el roble y el pino (a los cuales se refiere) no se pudren por la humedad. La *solución* de Hippias es sencilla: en lugar de οὐ (del cual), pone οὐ (no) (Cfr. *Soph. El.* 166 b), corrección adoptada unánimemente por la posteridad.
379. Las frases citadas se encuentran en uno de los fragmentos de Empédocles (31 B 35, 14-15), transmitido por Simplicio (*De caelo* 528, 30; *Phys.* 32, 11). El problema consiste en determinar si πρίν debe unirse a ζωρά o a κέκρητο. En el primer caso, el verso significará: «y las cosas antes no mezcladas, se mezclaban (ahora)»; en el segundo: «y las cosas (ahora) no mezcladas, antes lo estaban». En el primer caso la coma se pone después de πρίν; en el segundo, después de ζωρά τε. Las cosas no mezcladas son los elementos o cuatro raíces del ser, las cuales al principio del ciclo cósmico se hallaban mezcladas formando una Esfera (σφαῖρος), por obra del Amor (φιλία) que predominaba entonces al máximo. Más tarde, a medida que el Odio (νεῖκος), va ganando terreno, la mezcla o perfecta unión (equivalente al μῖγμα de Anaxágoras), se va disolviendo, hasta el momento en que llegue a su apogeo el imperio del Odio y las cuatro raíces de todas las cosas (τέσσαρα ῥιζώματα

πάντων) se separen completamente. Si consideramos que nuestro Universo representa un momento en que el Odio (la fuerza centrífuga) ha ganado terreno sin prevalecer aún totalmente sobre el Amor (la fuerza centrípeta), la segunda versión (con la coma después de ζωρά τε) parece la más adecuada (Cfr. E. Bignone, *Empedocle, Studio storico*, Roma, 1963; D. O'Brien, *Empedocles' Cosmic Cycle*, Cambridge, 1969).

380. La cita corresponde a *Il. X* 251-252: «Los astros han avanzado y se han ido de la noche más / de dos partes, pero aún una tercera nos queda». El problema consiste en explicar por qué, si han transcurrido más de los 2/3 de la noche, queda todavía 1/3. La *solución* se halla en el doble sentido de πλείω, que puede significar tanto «más» como «entera». Aquí tiene el segundo sentido, de modo que en lugar de «se han ido de la noche más de dos partes», hay que traducir «se han ido de la noche dos partes enteras».
381. El uso común del lenguaje (τὰ δὲ κατὰ τὸ ἔθος τῆς λέξεως) cubre no pocas contradicciones. Así, ya desde tiempos de Homero, se llamaba «vino» (οἶνον) a la «mezcla» (κεκραμένον) de «agua» y «vino» (algo así como una sangría) (Cfr. *Od. XXIV* 364; Aristoph. *Ecclesiazusae* 1123; Plat. *Phileb.* 61 B, etc.). Análogamente, se dice «polainas de estaño» en *Il. XXI* 592 (y en *Il. XVIII* 613), aunque se sabe que las polainas no se hacen de puro estaño sino de una aleación de estaño y cobre. En ambos casos, la mezcla se denomina por su componente principal (lo cual comporta una sinécdoque). Hay que tener en cuenta, sin embargo, que los griegos casi nunca bebían vino puro (sin agua), y que no tenían un término especial para designar el bronce (aleación de estaño y cobre).
382. Los operarios que forjaban el hierro en tiempos de Aristóteles eran llamados «broncistas» o «cobristas», porque durante muchos siglos sus antecesores habían trabajado el cobre y el bronce. Así, hoy, en algunos países, los conductores de autobuses se siguen llamando «tranviarios», cuando ya los tranvías no existen.
383. Ganimedes, hijo del rey Tros (de donde tomó su nombre Troya), fue elegido por su belleza para ser copero de Zeus. Este, transformado en águila, lo raptó de la llanura troyana (Cfr. Virg. *Aen. V* 252 sgs.; Ovid *Metam. X* 155 sgs.). Ganimedes, igual que Hebe (Cfr. *Il. XX* 232; *IV* 2), vierte néctar en la copa de Zeus, pero por un uso común del lenguaje se dice «vino», aun cuando se sabe que los dioses no beben vino sino néctar. El uso común puede ser interpretado como metáfora, ya que néctar: dioses = vino: hombres. Se puede decir, pues, que el néctar es el vino de los dioses (Cfr. cap. XXI), según anota Hamilton Fyfe.
384. Ciertas contradicciones del texto poético pueden superarse mediante un cuidadoso análisis semántico.
385. La frase citada se encuentra en *Il. XX* 272. El escudo de Aquiles al que se alude (267-272) fue forjado por Hefesto con cinco láminas superpuestas de metal: adentro dos de bronce; en el medio dos de estaño y en el exterior una de oro, que la hacía bella y brillante. Por esta última «fue asida la bronceína pica» de Eneas, que atravesó sin embargo dos láminas. El *problema* consiste en explicar cómo pudo la pica penetrar dos láminas y al mismo tiempo ser asida o detenida por la de oro que era la primera (además de ser la menos resistente). Los escolios de los Veneti A y B ofrecen, según Hardy, la siguiente *solución* (bien poco satisfactoria

por cierto): No se debe tomar el verbo (ἔσχετο) en sentido estricto; la lámina de oro quebró simplemente el impulso de la pica.

386. Glaucón no es, sin duda, el hijo de Aristón, que figura en la *República* platónica sino probablemente Glaucón de Regio, que escribió *Sobre los poetas y músicos antiguos*, y que, según Rostagni, es mencionado en *Ion* 530 D, junto con Metrodoro de Lampsaco y Estesimbrotos de Taso, cultores de la exégesis alegórica de Homero. De ello puede inferirse que también él transitaba esta vía exegetica, iniciada por Anaxágoras, la cual le permitía gran amplitud de juicio y lo salvaba de esa crítica estrecha, prejuiciosa y arbitraria que rechaza de plano.
387. Icario era padre de Penélope (*Od.* I 329) y tío de Helena, por ser hermano de Tindareo. Se suponía que era de origen espartano y que vivía en Esparta. Pero si eso era cierto, ¿cómo podía explicarse que su nieto Telémaco, al llegar a esa ciudad con Menelao (*Od.* IV), no se encontrara con él? Porfirio y los *Escolios de la Odisea* se plantean la cuestión. Estrabón la soluciona afirmando que Icario se había ido ya de Esparta hacia Acarnania, cuando Telémaco llegó. Pero Aristóteles prefiere suponer, de acuerdo con un mito local de Cefalonia, que hay una confusión entre Icario e Icadio, suposición que resulta un tanto sorprendente, como anotan Dupont-Roc y Lallot, cuando de muchos pasajes de la *Odisea* se infiere claramente que Icario no podía vivir sino cerca de Itaca y no, por tanto, en Esparta.
388. Lo imposible se explica como exigencia poética de embellecer la realidad (en la modalidad *realista*), de reproducir lo óptimo (en la modalidad *idealista*), de seguir la opinión o la tradición (en la modalidad *fantástica*).
389. La idea de que se debe preferir lo convincente imposible a lo posible no convincente fue expresada, con casi idénticas palabras, en 1460 a 26-27.
390. Sobre Zeuxis ha hablado ya en 1450 a 26-29, diciendo que las figuras que pinta carecen de carácter (al contrario de las de Polignoto) (Cfr. nota 147).
391. Las creencias y opiniones del vulgo acogen, con frecuencia, lo inexplicable y lo irracional. Sin embargo, a veces lo irracional sólo lo es en apariencia, porque resulta racional y verosímil que sucedan cosas inverosímiles e irracionales. Aristóteles está convencido que en el fondo de los mitos hay con frecuencia una verdad escondida (Cfr. *Metaph.* 1074 b 1-13).
392. Dice García Yebra: «Sólo si se dan estas condiciones, es decir, si el poeta afirma lo mismo que ha negado o niega lo mismo que ha afirmado, y lo afirma o niega en orden a lo mismo y en el mismo sentido en que lo ha negado o afirmado, puede concluirse que hay contradicción del poeta consigo mismo o con lo que puede pensar un hombre sensato. Sólo entonces justo será reprocharle su contradicción».
393. Egeo es uno de los personajes de la *Medea* de Eurípides, aunque García Bacca, al traducir «en el Egeo», suponga (siguiendo tal vez a Olof Gigon), que se trata del título de una tragedia (lo cual, por lo demás, está en contradicción con lo que él mismo dice en su nota 239). Aristóteles se refiere, sin duda, a *Medea* 663, donde la intervención de Egeo le parece gratuita y, por consiguiente, superflua.
394. Ya en 1454 a 29 ha considerado el carácter de Menelao, en el *Orestes* de Eurípides, como ejemplo de innecesaria perversidad (Cfr. nota 217).

395. Aristóteles resume, en el último párrafo, las cinco principales críticas (ἐπιτιμήματα) que pueden dirigirse a una tragedia y alude a las doce posibles réplicas a tales críticas. Las cinco críticas consisten en señalar que en la obra las cosas son: 1) *imposibles* (ἀδύνατα); 2) *inexplicables o irracionales* (ἄλογα); 3) *perversas o gratuitamente malas* (βλαβερά); 4) *contradictorias* (ὑπεναντία); y 5) *técnicamente incorrectas* (παρά τὴν ὀρθότητα κατὰ λέξιν). Las doce réplicas o soluciones (λύσεις) a tales críticas son, según Lucas, seis de carácter lingüístico (πρὸς τῇν λέξιν) (1461 a 9-32); tres que se enumeran en 1460 b 32-1461 a 4; dos que son de naturaleza técnica o artística (πρὸς τῇν τέχνην) (1460 b 22-32) y una, expresada en términos generales en 1461 a 4-9, lo cual sumaría doce. Pero hay también en 1461 a 31-b 9 dos maneras de responder al cargo de contradicción, y otra incrustada en 1461 b 15-18. Según Hamilton Fyfe, «toda expresión que es criticada debería ser considerada en relación con 1) las cosas como eran, 2) las cosas como son, 3) las cosas como se dice que son, 4) las cosas como parecen ser, 5) las cosas como deberían ser. Además, habría que tener en cuenta si 6) una palabra exótica o 7) una metáfora se usa, y cuáles son 8) el acento y 9) la puntuación correctos, y además, si puede haber allí 10) ambigüedad, y cuál es 11) el uso habitual de la frase, y también cuál es 12) el apropiado modelo de corrección para la poesía, como diferente del de las otras artes».
396. Platón se había pronunciado implícitamente por la épica, al decir que ésta es preferida por los ancianos, mientras las mujeres cultas y los muchachos gustan más de la tragedia (*Leg.* 658 D) Heráclito denigraba la épica y la lírica (22 B 42) no menos que la didáctica (22 B 56, 57, 106 a) y, aunque no habló nunca de la tragedia, justificaba los cantos dionisiacos y las danzas báquicas (22 B 15).
397. La tragedia no sólo imita, como la épica, sino que también personifica, esto es, presenta directamente a los espectadores muchas clases de situaciones y de tramas. Esto explica la predilección del vulgo y de la gente menos sabia y prudente (Cfr. *Plat. Rep.* 397-398). El *πρὸς* que añade Bywater al texto no parece —contra lo que opina Hamilton Fyfe— necesario al sentido de la frase.
398. La inferioridad de la tragedia frente a la épica se demostraría por el hecho de que en aquélla el desarrollo de la trama no se logra a través de la mera palabra sino que requiere el movimiento de los actores. Al vulgo no le bastan los versos. El argumento apoya el juicio de Platón (Cfr. *Leg.* 658 D).
399. Los malos flautistas (οἱ φαῦλοι ἀδληταί) sobreactuaban, sobre todo en ditirambos como la *Escila* (Cfr. 1454 a 31) de Timoteo de Mileto, donde arrastraban al corifeo en ademán de devorarlo, o en otros donde simulaban arrojar el disco (al modo del *Discóbolo* de Mirón). Según Teofrasto (fgr. 92), este uso fue introducido por Andrón de Catania.
400. Minisco, actor originario de la isla de Eubea, interpretó las tragedias de Esquilo y fue premiado en el año 422 a.c. Su sobrio estilo de actuación debía contrastar con el de sus sucesores en la escena, a quienes él menospreciaba. Por eso llamaba «mono» a Calípides, actor mencionado en la *Vida de Sófocles* y en el *Banquete* de Jenofonte, donde se jacta de hacer derramar lágrimas a los espectadores. Calípides no debía de ser un mal actor (ya que también él fue premiado cuatro años después de Minisco), aunque Aristóteles parece pensar lo contrario (Cfr. 1462 a 9).
401. Del actor Píndaro nada se sabe sino que, según la opinión corriente, sobreactuaba.

Resulta muy poco verosímil que Aristóteles se refiera aquí al autor de las *Istmicas*, como pretende Gallavotti.

402. Quienes sostienen la superioridad de la epopeya sobre la tragedia establecen la siguiente analogía: la tragedia: la epopeya = los actores modernos (exagerados): los actores antiguos (sobrios).
403. Muchos opinan (*φάσιν*) que la tragedia, que utiliza movimientos y gestos, está dirigida a un público inculto y primario, al cual las ideas deben entrarle por los ojos, mientras la epopeya, que no utiliza para nada tales recursos escénicos, está destinada a gente culta e inteligente. Infieren de allí que la tragedia es inferior (a la epopeya) porque lo vulgar es inferior (a lo culto). En tiempos del estagirita los poemas épicos eran leídos; pero en épocas anteriores, según se ve por el *Ion* de Platón, eran objeto de recitación pública y, en alguna medida, de representación, no sin cierta mímica. Jenófanes recitaba en público los versos de Homero, antes de recitar los propios, que los refutaban y satirizaban (Diog. IX 18), según opina Gomperz (aunque Burnet lo niegue). Todo esto demuestra que la oposición entre tragedia y epopeya no era, desde este punto de vista, tan grande como se podría suponer.
404. Aristóteles distingue el arte escénico o arte de la actuación (*τέχνη ὑποκριτή*) del arte poética (*τῆς ποιητικῆς*), aun cuando, al principio, el poeta solía ser también actor, como lo serán más adelante Shakespeare, Molière y Lope de Vega. Nada se sabe del rapsoda Sosítrato ni del cantor Mnasiteo de Oponte.
405. Aristóteles parece reflejar aquí, en parte, la opinión de su maestro Platón, que considera inaceptable en la poesía la imitación de sentimientos y pasiones vulgares y de personajes innobles (*Rep.* 349 D-369 E). Supone, con razón o sin ella, que Calípides (Cfr. nota 400) representaba el papel de mujer indigna o de baja condición.
406. El verbo *ἀναγιγνώσκειν* significa tanto «leer» como «reconocer». En tiempo de Aristóteles la tragedia se leía casi tanto como la poesía épica, aunque ambas hubieran sido originalmente concebidas para la expresión oral y aunque la primera siguiera siendo objeto de grandes representaciones públicas. El uso de ese verbo parece sugerir que, así como en la representación teatral la clave de la trama se halla en el «reconocimiento», así en la lectura el lector debe «reconocer» en cada palabra y en cada verso el sentido poético de la obra.
407. La tragedia comprende, como se ha dicho (1449 b 15-20), cuatro elementos que tiene la epopeya, aunque incluye además otros dos: la música y el espectáculo, fuentes de muchos placeres estéticos. De cualquier manera, aun al ser leída, la tragedia resulta más intensa que la epopeya, por cuanto se expresa siempre directamente y en primera persona. Que en la tragedia se pueda usar el hexámetro (metro propio de la epopeya) es cierto, pero también lo es que de hecho parece haber sido utilizado muy pocas veces y en no muy extensos pasajes (Cfr. Eurip. *Suppl.* 271-274; Soph. *Trach.* 1010-1022; Soph. *Philoct.* 839-842, etc.).
408. «Lo bueno, si breve, dos veces bueno», dirá Gracián. La tragedia logra lo que la epopeya con muchas menos palabras. No resulta fácil imaginar al *Edipo* de Sófocles con la extensión de la *Iliada* sino suponiendo un insoportable palabrerío. De hecho, el poema épico *Edipiada* alcanzaba apenas, como señala Lucas, los 6.600 versos, lo cual equivale a los diez primeros libros de la *Iliada*.
409. La unidad de una epopeya es siempre menos sólida y rigurosa que la de una trage-

dia. De ello da el estagirita dos pruebas, una positiva y otra negativa: 1) De cada epopeya se pueden extraer varias tragedias 2) Una epopeya carente de episodios y con un argumento lineal único, da la impresión de ser algo inconcluso o, si su extensión es notable, de ser algo diluido y artificialmente estirado.

410. La *Ilíada* comprende, dentro de su básica unidad, diversos incidentes o episodios; la *Odisea* no tendría ciertamente la extensión que tiene si Ulises no hubiera corrido muchas aventuras durante su viaje. Aristóteles subraya la unidad en la multiplicidad, para no deshonrar el arte poético de Homero, el máximo vate.
411. La meta artística de la tragedia y la epopeya es diferente, pero la primera logra la suya mejor que la segunda, por lo cual es superior a ella como género literario (Cfr. cap. XIV).
412. El final de nuestro texto muestra que la obra nos ha llegado inconclusa. Se supone que el libro II trataba de la comedia, pero fue vanamente buscado en códices y manuscritos (Cfr. Umberto Eco, *El nombre de la rosa*, Barcelona, 1982, p.p. 565-567).

INDICE

INTRODUCCIÓN	II
1. El concepto del arte	VII
2. Mímesis	XI
3. Arte, poesía, tragedia	XIII
4. Catharsis	XV
5. Las tres unidades	XX
6. Análisis del contenido	XXII
7. Aristóteles y Horacio	XXIV
8. La <i>Poética</i> en la obra de Aristóteles	XXVI
9. Autenticidad y fragmentariedad	XXIX
10. Cronología	XXX
11. Manuscritos y primeras ediciones	XXXI
12. Traducciones medievales y renacentistas	XXXII
13. Traducciones de los siglos XVII y XVIII	XXXIII
14. Ediciones, traducciones y comentarios modernos	XXXIV
15. Traducciones castellanas	XXXV
 POÉTICA	 1
 NOTAS	 37

Esta edición de la POÉTICA DE ARISTÓTELES se terminó de imprimir en febrero de 1998 en los talleres de Editorial Melvin, situados en la calle 3-B, edificio Escachia, La Urbina, Caracas, Venezuela. Son 5.000 ejemplares impresos en papel Premium.